Vem aí!!!

VIÚVAS

VIÚVAS será uma pesquisa e encenação coletiva da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz a partir do texto de Ariel Dorfman sobre o solo do imaginário latino-americano e a sua história recente. VIÚVAS mostra mulheres que lutam pelo direito de saber onde estão os homens que desapareceram ou foram mortos pela ditadura civil militar que se instalou em seu país. É uma alegoria sobre o que aconteceu nas últimas décadas na América Latina, e a necessidade de manter viva a memória deste tempo de horror, para que não volte mais a acontecer. Dando continuidade ao caminho trilhado pelo Ói Nóis na vertente do Teatro de Vivência, em VIÚVAS o espectador estará integrado ao espaço vivenciando as ações cênicas em diferentes ambientes. Um teatro voltado para o sensível atingindo o espectador-participante não somente em sua esfera racional, mas em sua afetividade.

TRIBO DE ATUADORES ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ

O Ói Nóis Aqui Traveiz vem desenvolvendo sistematicamente, projetos nas áreas de Criação, Compartilhamento, Formação e Memória. Confira!

CRIAÇÃO

Teatro de Rua

Apresenta o espetáculo de teatro de rua **O Amargo Santo da Purificação - Uma Visão Alegórica e Barroca da Vida, Paixão e Morte do Revolucionário Carlos Marighella** da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz. A encenação conta a história de Marighella, herói popular, que lutou contra as ditaduras do Estado Novo e do Regime Militar, e que os setores dominantes tentaram banir da cena nacional durante décadas. O espetáculo é um painel dos principais acontecimentos que ocorreram no nosso país no século XX.

Teatro de Vivência

A Tribo realizou dentro desta vertente de criação os espetáculos "Aos que virão depois de nós Kassandra in Process" e "A Missão - Lembrança de uma revolução". "Kassandra" a partir da novela de Christha Wolf faz uma reflexão sobre a nossa cultura beligerante que gera guerras imperialistas numa perspectiva que aponta para o feminino e "A Missão" inspirada no texto de Heiner Müller que questiona o papel do intelectual/artista nas transformações sociais de seu tempo. Apresentam ao público o teatro investigativo da Tribo, fundado na pesquisa dramatúrgica, plástica, no estudo da história e da cultura, na experimentação dos recursos teatrais a partir do trabalho autoral do ator.

CONSTRUINDO A TERREIRA DA TRIBO

Em março de 2008, ao completar trinta anos de existência, em pleno desenvolvimento do seu trabalho, a Tribo conquista junto ao poder público municipal o terreno na Rua João Alfredo nº 709, cedido por comodato. Agora segue a luta para a construção da Terreira da Tribo - Centro de Experimentação e Pesquisa Cênica e Escola de Teatro Popular. Para isso é fundamental a solidariedade de todos que de alguma forma possam colaborar. O projeto prevê, além do espaço para pesquisa teatral que é própria da Tribo, salas de aula, biblioteca e Centro de Referência do Teatro Popular, sala de exposição, sala de projeção e local para o Acervo da Terreira da Tribo. Participe! Este ano será fundamental para a consolidação deste espaço que já é referência do teatro gaúcho.

FORMAÇÃO

Escola de Teatro Popular

Oficina para Formação de Atores

A oficina para formação de atores, composta por aulas diárias, teóricas e práticas, com duração de 18 meses, busca através da construção do conhecimento favorecer a emergência do artista competente não apenas no desempenho de seu ofício, mas também preocupado no seu desenvolvimento como cidadão.

Oficina de Teatro de Rua - Arte e Política

A oficina de teatro de rua desenvolve e pesquisa as diversas formas de se abordar o espaço público a fim de viabilizar a sua transformação em espaço de troca e informação.

Oficina de Teatro Livre

A oficina de teatro livre tem a proposta de iniciação teatral a partir de jogos dramáticos, expressão corporal e improvisações, e se desenvolve durante todo o ano sem interrupções, visando estimular o interesse pelo teatro e a busca da descolonização corporal do artista/cidadão.

Todas as oficinas são oferecidas de forma gratuita a todos os interessados.

MEMÓRIA

Ói Nóis Na Memória

Coleção de livros que registra a trajetória estética e política da Tribo e o processo de criação dos seus principais espetáculos.
Já foram publicados Aos Que Virão Depois de Nós Kassandra In Process - O Desassombro da Utopia de Valmir Santos, A Utopia em Ação de Rafael Vecchio e Uma Tribo Nômade de Beatriz Britto.

Cavalo Louco Revista de Teatro

Revista semestral que traz reflexões sobre o fazer teatral e os espaços de criação.

DVD "Aos Que Virão Depois de Nós Kassandra In Process - A Criação do Horror"

Em Fase de Organização

Centro de Referência de Teatro Popular

Criação de um centro de documentação sobre teatro, formado por biblioteca e videoteca, aberto ao público em geral.

Acervo da Terreira da Tribo

Criação de um acervo de figurinos, máscaras e adereços utilizados nos últimos espetáculos elaborados pela Terreira da Tribo.

DVD 'A Trajetória da Tribo'

Pesquisa e criação para registrar em DVDs a história da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz (1978-2009)

COMPARTILHAMENTO

Teatro Como Instrumento de Discussão Social

Oficinas de Teatro com o objetivo de fomentar a organização de grupos culturais nos bairros populares. Para abrir espaço para sensibilização e experiência do fazer teatral, apostando no teatro como instrumento de indagação e conhecimento de si mesmo e do mundo, assim como veículo de formação, informação e transformação social.

1. Oficina Popular de Teatro/Bairro Humaitá
2. Oficina Popular de Teatro/Bairro Bom Jesus
3. Oficina Popular de Teatro/Bairro Restinga
4. Oficina Popular de Teatro/Bairro Santo Antônio
5. Oficina Popular de Teatro/Bairro Parque dos Maias
6. Oficina Popular de Teatro/Bairro São Geraldo
7. Oficina Popular de Teatro/Bairro Belém Velho

Caminho Para Um Teatro Popular

Circuito regular de apresentações de teatro de rua em praças, bairros e vilas populares da cidade, democratizando o espaço da arte, oportunizando vivências e reflexões para um público carente econômica e culturalmente.

Mostra Ói Nóis Aqui Traveiz - Jogos de Aprendizagem

Mostra do processo de trabalho desenvolvido nas Oficinas realizadas na Terreira da Tribo e nos bairros populares.

Seminários e Ciclos de debates sobre Teatro

Encontros com atores, diretores, pesquisadores e professores de teatro para debater questões da cena contemporânea.

SuMÁRIO

EXPEDIENTE

EQUIPE EDITORIAL
Narciso Telles, Paulo Flores, Rosyane Trotta e Núcleo de Pesquisas Editoriais da Tribo.

PROJETO GRÁFICO
A Tribo

REVISÃO
A Tribo

FOTOLITO E IMPRESSÃO
Versátil Artes Gráficas

TIRAGEM
1.000 exemplares

COLABORARAM NESTA EDIÇÃO
Rosyane Trotta, Carlota Albuquerque, Wagner Ferraz, Miriam Rinaldi, Ingrid Koudela, Valmir Santos, Enrique Dacal, Jorge Arias, Anelise Vargas, Beatriz Britto, Caco Coelho e Paulo Bio Toledo.

FOTO CAPA
Cisco Vasques

FOTO CONTRACAPA
Maurício Alcântara

FOTOS
As fotos das páginas 3, 4, 6 e 7 são de Sérgio Martins, das páginas 8, 11 e 12 são de Cláudio Etges. A foto da página 13 é de Marisa Bertivegna, da 15 é de Claudia Garcia, da 18 é da New Yorker Films, da 20 é da DPA (Deutsche Picture Alliance), da 21 é de Vinícius Roratto de Carvalho, da 22 é de Guto Muniz, da 25 é de Cisco Vasques, da 26 é arquivo do Teatro de La Libertad, da 28 é arquivo da Fundação Atahualpa Del Cioppo, da 30 é de Lourdes Almeida e da 36 é de Eikoh Hosoe. O retrato da página 32 foi pintado por Tarsila do Amaral. As fotos das páginas 34 e 35 são da Agência Estado. As fotos da página 38 são de Elson Sempé Pedroso / CMPA. As fotos das páginas 39, 40, 41, 42 e 43 são de Alexandre Krug.

ISSN 1982-7180

A revista Cavalo Louco
é uma publicação independente.
Dezembro de 2009.

TERREIRA DA TRIBO DE ATUADORES ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ
Rua Santos Dumont, 1186 - São Geraldo
CEP: 90230-240 - Porto Alegre
Rio Grande do Sul - Brasil
Fones: 51 3286.5720 - 3221.7741 - 3028.1358
51 9999.4570
www.oinoisaquitraveiz.com.br
oinois@terra.com.br

editorial

Salve, salve, amigos teatreiros!!! Com muita alegria lançamos o sétimo número da **Cavalo Louco – Revista de Teatro da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz**.

Entre os artigos desse número, destacamos a história do grupo gaúcho **Terpsí Teatro de Dança** que, em seus mais de vinte anos de trajetória, vem delineando novas formas de interação entre o teatro e dança. Na seção **Especial**, temos um artigo de Valmir Santos sobre a heróica resistência dos grupos de Teatro de Rua no Brasil, que subvertem o sistema e, juntando forças, levam sua arte adiante. Já na nova seção **Dramaturgia Brasileira**, trazemos a história e a inventividade de Oswald de Andrade, criador do Teatro Moderno no Brasil.

O teatro é instrumento de humanidade, e este é o seu papel fundamental: restituir ao homem os valores éticos propositadamente esquecidos e desprezados na nossa sociedade consumista. O teatro, enquanto atividade criadora do homem, é uma manifestação social, o ator é um ser social, e seu trabalho é sempre um reflexo do que ele vive e influi, de algum modo, na sociedade por meio de seus valores estéticos e ideológicos. O teatro nasce do homem e regressa ao homem. Nada do que é humano lhe é indiferente, pelo contrário, o assume, potencializa e o integra a uma categoria estética. O que faz do teatro um permanente companheiro na luta pela construção da cidadania.

Nesse sentido, acreditamos que o Teatro de Rua traz intrínseco na sua manifestação, valores significativos que expressam o combate à alienação e exclusão cultural, valorizando a nossa identidade e afirmando princípios libertários, criando um teatro popular, onde arte e política se fundem, voltado para uma maior parte da população. Por acreditar que não existe manifestação mais contundente que ganhar a rua, repartindo com a população a indignação com a injustiça e a esperança em um mundo mais solidário, terminamos com um trecho do Manifesto do Encontro Internacional de Teatro de Rua em Bogotá (década de 80):

(...) Pertencemos à espécie de artistas ambulantes que têm perambulado desde a origem da história, acima de calúnias e inquisições, através de geografias e dos séculos, como uma epidemia sem a qual o mundo teria perdido a capacidade de reinventar a vida através dos sonhos, da arte e da poesia. Não buscamos a glória efêmera dos mercadores da cultura, que condicionam suas aspirações à estreiteza da oferta e da demanda ou à benevolência dos que atentam contra a dignidade do homem, esquecendo que a arte sempre estará acima dos superávits, dos cartões de crédito, das vergonhosas vitórias bélicas, dos artefatos nucleares e dos bens da sociedade de consumo. O Teatro de Rua não busca a complacência dos inimigos da arte. Busca sim o afeto e o respaldo das pessoas que não têm acesso aos supermercados culturais. O teatro que nasce e cresce ao ar livre está ligado às necessidades mais fundamentais dos que perderam sua identidade como indivíduos e como povo no naufrágio de fumaça, ruídos e concreto armado das grandes metrópoles, que delatam a barbárie de nossos tempos. O Teatro de Rua é algo assim como uma fonte pródiga e coletiva na aridez traçada por semáforos, imposições, esquinas e solidões. E um espetáculo é como uma zona franca, onde persistem as cores, a música, os corpos, as palavras, as cumplicidades e a esperança. Então nós, atores e atrizes ambulantes, queremos convidá-los para que se libertem da indiferença e da tristeza, para que venham compartilhar conosco, pelo direito à arte e à vida.

sobre MISTÉRIO BUFO

Rosyane Trotta*

Obra teatral inédita nos palcos brasileiros, *Mistério Bufo*, do poeta Vladimir Maiakovski, constrói uma história da luta de classes na Rússia e coloca na Revolução de Outubro a esperança de uma sociedade justa. Na função de dramaturgista, participo neste momento do processo de encenação, em curso no Rio de Janeiro, sob a direção de Fábio Ferreira e Cláudio Baltar. Trata-se de uma releitura da peça e apenas cerca de dez por cento do texto original foi utilizado. A encenação se concentra em algumas das ideias essenciais do autor e, fazendo um cruzamento de múltiplas referências de sua época e sua obra, compõe

Espetáculo *Mistério Bufo* com direção de **Cláudio Baltar e Fábio Ferreira**

sobre MISTÉRIO BUFO

cenas acrobáticas e coreográficas, em que o protagonista é o próprio coletivo. Neste texto, pretendo dividir com o leitor minhas percepções sobre o texto que, de certo modo, permanecerá inédito.

Pouco se tem explorado a obra teatral de Maiakovski: há apenas um texto publicado no Brasil e duas peças encenadas – *O Percevejo* e *Os Banhos*, em 1981, época em que o país dava adeus ao regime militar. A dificuldade de encenar Maiakovski advém, em parte, do engajamento de sua dramaturgia no sistema soviético – embora a estrutura e a linguagem das peças sejam universais, os diálogos e ação propriamente dita se referem à história que o poeta russo presenciava e da qual participava fervorosamente. A distância histórica abre um fosso entre a obra e o espectador contemporâneo.

A biografia de Maiakovski revela a determinação de seu engajamento na revolução e sua defesa sem restrições da arte como instrumento de propaganda. Sua verve de poeta não se sentia constrangida em trocar a liberdade pessoal pela palavra de ordem, em prol da construção de uma nova subjetividade coletiva. Ao mesmo tempo, ele luta pela função do poeta no novo sistema – e, pela quantidade de versos que escreve a respeito, encontra interminável resistência. Se, diante do discurso político de sua peça, sentimos a distância histórica, ao ler estes poemas nos percebemos em igual condição: minoria insistente pregando a importância do imaginário na era dos bens de consumo.

As duas versões da peça diferem bastante. Na primeira, escrita em 1918, a revolução acabara de ocorrer e a utopia de um Estado gerido pelos trabalhadores parecia estar ao alcance das mãos. Em 1921, data da segunda versão, o país vivia há três anos sob guerra civil e muitos operários haviam deixado as usinas para se juntar à luta armada; a miséria se agravara, a fome e o frio assolavam o povo e, dentro do próprio partido, as dissensões instauravam uma crise. O caminho para a utopia se mostrava bem mais longo. Por isso, a segunda versão da peça tem humor ácido, referências diretas aos personagens da política, explicitação dos conflitos ideológicos.

Resumidamente, *Mistério Bufo* narra a trajetória política de um grupo dividido em duas classes: Os Puros e os Impuros. No prólogo da versão de 1921, Maiakovski sintetiza a história. As traduções[1] espanhola e francesa diferem já neste trecho. Na francesa, a crítica ao teatro é genérica. Na espanhola, da qual transcrevo abaixo a primeira parte, ele faz

Espetáculo *Mistério Bufo* com direção de **Cláudio Baltar e Fábio Ferreira**

referências diretas aos espetáculos de entretenimento e às montagens realistas de Tchekov. (Toda a peça é em versos e rimas; como não procurei construir as rimas, achei mais correto eliminar também a disposição em versos, porque se trata de fato de uma tradução livre.) O discurso do prólogo é atribuído a um personagem Impuro, sem especificação.

> Dentro de um instante apresentaremos... o Mistério Bufo. Devo dizer duas palavras: trata-se de algo novo. Para saltar por cima das cabeças é preciso que alguém nos ajude. Uma nova obra precisa de um prólogo.
>
> Primeiro: o teatro está revirado. Os bem pensantes vão sair indignados. O que vocês esperam encontrar no teatro? Um

[1] Há uma tradução brasileira, recém-publicada, da versão de 1918 (ver Bibliografia). No entanto ali, me parece, o objetivo de rimar tornou o texto truncado. É difícil imaginar que um poeta popular, como se queria Maiakovski, escrevesse versos rebuscados para o teatro.

pouco de prazer, não é? Mas que prazer é esse que fica limitado ao cenário? O cenário ocupa um terço do palco. Portanto, em um bom espetáculo, com muita decoração, o prazer aumentará três vezes. E, se não é interessante, não vale a pena ver nem um terço...

Para outros teatros, a representação carece de importância: o cenário é um buraco de fechadura. O espectador, sentado, ereto ou reclinado, contempla um naco da vida alheia. Contempla e vê, tagarelar sobre sofás, tios Vânias, tias Sônias. A nós não interessa nem tios nem tias; tios e tias vocês encontram em casa. Também lhes mostraremos a verdadeira vida, mas transformada pelo teatro em um espetáculo surpreendente.

O primeiro ato é, em resumo, o seguinte: a terra derrete. Passos apressados fogem do dilúvio revolucionário. Sete pares de impuros e outros sete de puros, quer dizer, quatorze proletários e quatorze burgueses. No meio, um conciliador em lágrimas, o menchevique. O Pólo Norte submerge. O dilúvio inunda o último refúgio.

Diante do problema colocado no primeiro ato, os Puros decidem construir uma arca e deixar para trás os Impuros. Desistem desta "salvação de classe" diante da constatação de que nenhum deles sabe serrar, lixar ou soldar. E são os Impuros que constroem a arca. Os Puros se despedem do velho mundo com suspiros e saudades dos velhos hábitos, como sentar em volta da mesa para as refeições acompanhadas de chá, caviar e canapés. Os Impuros comemoram e tratam de comer o que eles mesmos caçam e pescam, enquanto os Puros, cujo dinheiro se mostra inútil naquelas circunstâncias, não sabem sequer manufaturar um arpão. Resta então a eles arquitetar um plano para confiscar a comida dos Impuros. Este plano é a Monarquia: eles fabricarão um rei que governará os alimentos e ordenará que toda a comida lhe seja entregue e, então, os nobres Puros poderão comer. Eles colocam em prática o plano, escolhendo Négus para o papel de rei. No entanto, o falso rei mostra que não tem compromisso com questões de classe. Segue um trecho deste diálogo:

Pope – Ele comeu tudo isso sozinho!

Paxá – Traidor! Vou enfiar o pé nesse monte de banha!

Négus – Silêncio! Eu sou o escolhido do Senhor!

Alemão – O escolhido! O escolhido! Se você tivesse, como nós, que...

Diplomata – ... dormir sem jantar!

(...)

Intelectual – Que desprezo profundo pelos problemas espirituais! De pança estufada, ele não pensa em nada.

Francês – Senhores! Ouçam... Eu já me sinto democrata de coração.

Alemão – Boa nova! Eu morro de amor pelos Impuros.

Persa – Quem foi que inventou essa monarquia?

Diplomata – A autocracia como forma de poder está indiscutivelmente falida.

Especulador – Vocês falam do estômago pra fora!

Alemão – É sério! Muito sério! O golpe de estado amadurece. Fim das discórdias!

Conciliador – Viva a assembléia legislativa!

Os Puros têm, como se vê, dois modos de classificação: a nacionalidade e a função social, representando a burguesia na sociedade russa e o imperialismo do passado e do presente. Já os Impuros são designados apenas por suas funções profissionais. Na segunda versão são incluídas quatro funções "sem partido": a dama, o intelectual, o conciliador e o especulador, que no entanto estão sempre junto aos Puros, embora sempre dispostos a mudar de lado quando a situação aperta. Nesta lógica, o jornalista é um impuro, o intelectual é um "vaselina" e o diplomata, um puro. Maiakovski deixa claro que não ter ideologia definida significa ser um branco, ou seja, menchevique, liberal e anti-revolucionário. Eis como a Dama se define:

Minha nacionalidade? Polivalente e variada. Cidadã da décima primeira hora, eu era russa no começo. Fiquei ali encurralada – os bolcheviques – que horror! Mulher delicada, alma refinada, eu me polonisei. Depois, com os bolcheviques nos calcanhares, me tornei cidadã da baixa Ucrânia. Mas Kharkov mudou de mãos dez vezes no mínimo. E eu me fiz então republicana em Odessa. Wrangel recuou até a Criméia. E eis-me naturalizada wrangeliana. Perseguiram os brancos por mares e campos. Tornei-me dançarina otomana. A maré vermelha cercou Constantinopla. Bati na porta de Paris e me nacionalizei nos Champs-Elysées. Mudei de pátria pelo menos vinte vezes. Eis-me agora cidadã Kamtchatka. Que tempo infame faz no pólo! Impossível vestir uma roupa correta.

O Conciliador, o Intelectual e a Dama são inseridos na peça para explicitar o reacionarismo das boas intenções e da sensibilidade burguesa,

para representar aquela classe que apoia a revolução enquanto tudo correr bem e que jamais arregaçará as mangas. Quando Puros e Impuros expõem suas diferenças e seu conflito, no final do primeiro ato, o Conciliador tem uma "crise de nervos" e faz um apelo patético:

> Escutem! Eu não aguento mais isso! Eu esperava um dilúvio patenteado por Kautski: com cabras robustas comendo repolhos bem plantados. E agora todos os homens estão em guerra e se matam entre irmãos. Vermelhos, eu os amo! E eu amo vocês, ô Brancos! Escutem! Eu não aguento mais isso!

Estes personagens sem cor política representam os reformistas e social-democratas que impedem os avanços da Revolução. Eles só aparecem na versão de 1921, quando os bolcheviques encontram oposição dentro e fora do país. Maiakovski os apresenta como covardes e parasitas. E é implacável com eles. O intelectual, por exemplo, quando percebe que os Puros estão ameaçados, declara: "Eu sou um especialista. Sou insubstituível."

Voltando à fábula: vendo que seu plano fracassou, os Puros fazem aliança com os Impuros. Promovem uma revolta e derrubam a monarquia – o rei é jogado na água. Na república democrática, os Puros se autointitulam ministros e designam aos Impuros a função de cidadãos-operários, prometendo que tudo será repartido. A história se repete: assim como fizera o rei, os Puros comem toda a comida. Segue o diálogo.

> Costureira e lavadeira – O conselho ministerial zerou o caixa!
>
> Carpinteiro – Levamos uma facada nas costas!
>
> Vozes – E uma garfada na barriga!
>
> Mineiro – (...) A república é um rei de cem bocas!
>
> Francês – Vocês reclamam demais. Dividimos em partes iguais: para uns a rosca, para outros o buraco! É assim que funciona a república democrática.
>
> Comerciante – Não há melancia para todos os dentes: para uns a polpa, para outros as sementes.
>
> Conciliador – Mas vejam que novamente nosso projeto é sacrificado. Recaímos nas acusações e nos gritos. Chega! Chega! Nada de sangue! Escutem, não posso mais. Tudo isso está certo, o coletivo e tudo mais, mas isto leva séculos! Camaradas operários, vocês devem se reconciliar com os Puros! Escutem um velho menchevique experiente.
>
> Lloyd-George – Me reconciliar? Eu empreguei aqui meu capital!
>
> Soldado – Pode deixar. Eu mesmo vou te conciliar!
>
> Conciliador – Eu proponho acordo e apanho dos dois lados!
> (...)
> Conciliador – Cidadãos! Parem! Nossa política é justa e liberal... Viva a diversidade.
> Impuros – Isso não é diversidade. É luta de classes. Lancemos os chacais na água! Vamos mostrar a eles a política! Vamos reviver o mês de outubro!
>
> (...) (O especulador consegue se esconder num barril de carvão levando um pedaço de morsa. O intelectual e a dama se jogam no outro. O conciliador segura a mão do jornalista e geme no esforço de retê-la.)
>
> Jornalista – Assue o nariz, manteiga derretida.

Os Impuros e os Puros são personagens coletivos, máscaras sociais opostas. A comicidade é produzida pelos contrastes físicos, morais e sociais produzidos por esta parceria cênica. No antagonismo entre os dois grupos, a peça politiza a dupla clownesca branco/augusto. Invertendo parcialmente as funções, Maiakovski adapta a dupla à nova

Espetáculo *Mistério Bufo* com direção de **Cláudio Baltar e Fábio Ferreira**

situação do país e a seu projeto artístico: os Puros são o objeto de derrisão e os Impuros correspondem ao clown branco, que deixa de ser o opressor, mantendo, no entanto, suas qualidades físicas.

Os Impuros são acrobatas; como trabalhadores, lutam pela sobrevivência; como revolucionários, assumem riscos e se lançam ao desconhecido em busca de uma nova sociedade. Sua performance física, seu trabalho em equipe e a firmeza do objetivo que perseguem fazem deles um grupo social exemplar, ideal e utópico. São alpinistas que escalam o mastro da arca, alcançam as nuvens e vencem os inimigos. Inicialmente, eles são ingênuos: bêbados, eles titubeiam e se deixam ludibriar pelos Puros. A partir do segundo ato, eles se tornam incrédulos, combativos e safos. Mas mantêm a ingenuidade de pessoas simples que atraem a simpatia do público e levam o espectador à identificação e à auto-derrisão. Eles são proletários-heróis. Honestos, em oposição aos enganadores. Gozadores, fazem o público rir com eles de todos os seus oponentes.

Esta oposição esquemática, que revela o heroísmo de uns e o ridículo dos outros, só é cômica porque vem revestida da motivação de uma revanche. Rimos dos Puros quando eles recebem os tabefes, os golpes e os jorros d'água porque sabemos que, em posição de comando, eles esmagam os demais. Tentando bancar os espertos e sendo por fim destronados, eles correspondem à figura do Augusto. Como os Impuros, eles são acrobatas, mas suas proezas físicas servem a efeitos cômicos de erro e de covardia. Espertos e desonestos, eles dissimulam sua preocupação primeira – comer – atrás de justificativas nobres – a justiça, a igualdade. São personagens excêntricos, que mudam sem cessar de comportamento, sempre falseando e exagerando seus sentimentos.

De volta à fábula. Depois de jogar os Puros na água, os Impuros estão famintos e sem esperanças. Neste momento, surge o Homem Comum, uma aparição miraculosa no meio do oceano. Em síntese, ele diz: "se a montanha não vai a Maomé, ao diabo com a montanha". E os exorta a buscar o paraíso terreno, lugar onde há eletricidade e o trabalho não faz calos. Ali "todos são aceitos, menos os pobres de espírito". Ele desaparece tal como veio e os Impuros decidem escalar o mastro da embarcação para chegar a esta terra prometida. Os três atos seguintes consistem nos obstáculos que eles enfrentam. Na versão de 1918, todos os não-Impuros são jogados n'água. Na versão de 21, os personagens sem cor política seguem atrás dos Impuros, como pesos mortos da empreitada.

No Inferno, onde estão alguns dos Puros expulsos, os diabos tentam apavorá-los – mas eles riem da condenação lembrando que as agruras da realidade que conhecem são bem mais terríveis. Ao final, são eles que, com sua narrativa sobre a guerra, deixam Belzebu apavorado. No Paraíso, os anjos tentam atraí-los com um banquete. Mas a comida, feita de nuvens, não satisfaz sua fome – eles desafiam os santos, arrasam o Paraíso e prosseguem viagem. (Interessante saber que Meyerhold, na época da primeira encenação, teve dificuldade em fechar o elenco porque os atores se recusavam a participar de um espetáculo que agredia ícones sagrados do cristianismo.)

Na primeira versão, o último ato vem logo depois: os Impuros chegam à Terra Prometida, lugar onde as coisas e os homens se irmanam. Ali, o martelo, a enxada e a solda ganham voz. Na segunda versão, após o Paraíso eles enfrentam ainda o quinto ato, onde os detritos do passado, o lixo da civilização, erguem uma barreira intransponível. Lá o personagem Ruína os ameaça. No prólogo, Maiakovski aborda este ato como a consequência da guerra civil:

> No quinto ato, a ruína, de fossas abertas, devora e destrói. Dentes de fome, dentes de miséria, ela abre a garganta de víbora. Trabalhamos sem parar e estamos de estômago vazio. Vencemos a ruína. No sexto ato, a comuna vence. Viva a comuna! Eis a vida verdadeira. O pano cai. Cabe a vocês abri-lo, cabe a vocês cantar. Tudo pronto?

É possível perceber que o autor começa falando na terceira pessoa – os puros, os impuros – e no final assume a primeira pessoa do plural, evidenciando não apenas sua identificação com o êxito dos proletários, mas também o desejo de que este êxito se estenda a toda a sala, a todos os públicos e que a trajetória do *Mistério Bufo* seja a projeção do futuro. A utopia é o motor principal da peça e de seus personagens.

***Rosyane Trotta** é professora, diretora e pesquisadora teatral.

Bibliografia:

GAUDEMER, Marjorie. **Le théâtre politique de Maiakovski d'après l'étude de ses deux versions de Mystère-Bouffe (1918-1921).** Departement des Études Théâtrales (Sciences Humaines). Université de La Sorbonne Nouvelle, Paris 3, 2000. Memoire de Maitrise.

JAKOBSON, Roman. **A geração que esbanjou seus poetas.** São Paulo: CosacNaify, 2006.

MAIAKOVSKI, Vladimir. **Antologia poética.** São Paulo: Max Limonad, 1984, 4ªed.

______. **Poética: como fazer versos.** São Paulo: Global, 1977.

______. **Mistério Bufo: um retrato heróico, épico e satírico da nossa época (1918).** Tradução de Dmitri Beliaev. São Paulo: Musa, 2001.

______. **Misterio Bufo. Traducción Victoriano Imbert.** Madrid: Edicusa, 1971.

______. "Mistère Bouffe", *in* : **Vladimir Maiakovski Théâtre. Tradution Michel Wassiltchikov.** Les Cahiers Rouges. Paris : Bernard Grasset, 1989.

terpsí EM SUAS FASES

A CONSTANTE CONSTRUÇÃO PRESSUPÕE NOVAS FASES

Carlota Albuquerque e Wagner Ferraz (colaboração)*

(...) o que está em questão na arte não é a comprovação da verdade, como é o caso da ciência - mas, sim a instauração de uma verdade.
(GOODMN apud REY, 2002, p.131)

Terpsí Teatro de Dança foi criado em 1987, em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, por um grupo de bailarinas[1], que em algum momento já haviam trabalhado juntas em espetáculos diversos, mas precisamente dentro de escolas tradicionais[2] de dança.

Através de encontros diários, buscávamos uma ruptura não apenas com padrões estéticos da linguagem do clássico, mas um olhar especial para nossos laboratórios de criação. Arriscamos formas de movimentação a partir da atuação de cada bailarino. Neste processo, muitas vezes uma palavra ou um texto eram condutores da ação. A primeira obra[3] partiu de uma escuta, um resgate das nossas experiências, não profissionais, mas humanas. Em cada laboratório, o grupo trazia experiências vividas individualmente ou histórias familiares, que eram transformadas, ou organizadas, como uma colcha de retalhos em busca de sentido. Neste movimento de "liberdade, onde todos são agentes criadores, (...) naturalmente, espontaneamente, e não excepcionalmente (Ostrower, 2001), surge um olhar ora facilitador, ora mediador, ora contestador, ora coreógrafo.

Essas ações nascem da constante interação da coreógrafa com os seus bailarinos até se concatenarem numa forma que as transforma em obras, em peças únicas, que embora partam de improvisações induzidas nos bailarinos por um rosário de questões a que devem ser dadas respostas, se apresentam no final como uma amálgama residual fruto da decantação operada pela coreógrafa. (Sasportes, 2008).

Nossa energia criadora estava direcionada à formação de um grupo que pudesse dialogar com a dança e o teatro sem barreiras estéticas. "Uma cena em constante construção", como observa em conversa informal Wagner Ferraz (2009) que participou como bailarino intérprete da **Terpsí** nos anos de 2006/2007. Segundo ele, **Terpsí** segue uma linha que busca ultrapassar estéticas formatadas, não reproduzindo códigos de certos meios (dança e teatro), mas se utilizando deles da forma considerada mais adequada em cada trabalho.

[1] Participam da fundação do **Terpsí Teatro de Dança**: Carlota Albuquerque, Angela Spiazzi, Leta Etges, Silvia da Silva Lopes, Suzana Schoellkopf, Heloisa Valdez, Andrea Lanakis, Cristina Dias, Laura Mangeon.

[2] A expressão "tradicional" faz referência a escolas de dança onde eram ministradas apenas a técnica de balé clássico.

[3] *As quatro estações*, obra de estreia do **Terpsí Teatro de Dança**, em 1987 no Teatro Renascença de Porto Alegre. A obra é uma visão intimista do universo feminino, em quatro fases da vida. Obra *Quem é?* (1989), Dança Porto Alegre, Theatro São Pedro 1989, Carlton Dance Festival 1990, (BH, RJ, SP), Danza Libre Corrientes, 1991 (Argentina). Obra *lautrec..fin de siècle* (1993), Porto Alegre em Cena 1995, Festival o Globo em Movimento, RJ, Seminário de Arte-Educação SESC-Santos, Porto Alegre em Buenos Aires, Teatro San Martin 1996, Festival Internacional de Teatro de Canela, 1998. Obra *O Banho* (2000), Circuito Brasil Telecom Dança, ano de 2002 (RJ), Simpósio Internacional de Águas, 2004 - UNISINOS-RS. Obra *E La Nave no va* (2001, 2003); Circuito Brasil Telecom Dança (SP, RJ), Diálogo Norte e Sul - As Artes Cênicas Aproximando o Brasil, 2003, (Manaus, São Luiz, Belém do Pará e Fortaleza

> E esse diálogo talvez fosse a busca de uma possibilidade de trabalho que seria a "interface" entre a dança e o teatro. Como se fosse – **dança/ - TERPSÍ - /teatro**. Esse seria o resultado! E não uma dança com elementos do teatro e vice-versa. Sei que para Carlota Albuquerque a obra está em constante construção, nunca está pronta. Lembro de Mauss quando fala das técnicas corporais e que o homem está sempre aprendendo essas técnicas. Então se o homem está sempre em construção, o artista está sempre em construção, o coreógrafo, o bailarino... Então se coreógrafo e bailarino estão em constante construção, moldados pelo meio e pela obra onde estão inseridos, a obra automaticamente nunca é a mesma. A obra está em constante construção. Isso vai de encontro às ideias de Pina Bausch. (Wagner Ferraz, 2009).

A busca por uma linguagem própria de grupo, fez com que se buscasse reorganizar o corpo disciplinado para o *ballet* clássico, além de definir relações enquanto grupo. Entre tantas escolhas, necessitava-se um nome próprio: "Teatro de Dança". Parecia o mais próximo do que pretendíamos na busca de uma linguagem autoral, "a cara do Terpsí", evitando assim a utilização direta do termo "dança teatral". Com isso queríamos de certa forma escapar dos "clichês" de utilização deste termo e desta linguagem que tomou força em torno da metade dos anos 80 no Brasil: "a expressão 'dança-teatro' passou a ser rótulo legitimador de uma grife europeia, que ia sendo vinculada a toda sorte de trabalho (...) muitas vezes mais preocupados em fazerem a arte do momento do que reformularem seus discursos artísticos". (Petreca, 2008).

Para um entendimento desta linguagem que ainda hoje instiga novas discussões e hipóteses sobre o tema, investimos em nossos processos. Estes processos incorporavam aulas técnicas de dança moderna e laboratórios de criação com ênfase nas relações humanas, indo à busca de um movimento a partir de gestos técnicos e gestos cotidianos.

As formas de movimentação a partir da atuação de cada bailarino eram alimento para um novo trabalho. Um trabalho resultante destas vivências, ia em busca de uma cena mais próxima ao movimento do cinema, onde todo impossível parece possível.

> (...) um indivíduo adquire um verdadeiro nome próprio ao cabo do mais severo exercício de despersonalização, quando se abre às multiplicidades que o atravessam ponta a ponta, às intensidades que o percorrem. (Deleuze,1992 apud Zordan 2007, p.41)

Cada processo é uma busca por alimento, vivemos intensamente cada obra para termos energia para vida em grupo. "Nasce aqui a polaridade da presa e do predador" (Gleiser, 2006, s/n). Cada obra aparece como soberana, ou seja, sem "fórmulas" de fazer, mas fazendo escolhas a partir das inúmeras possibilidades. Em tantos anos, recorremos e repetimos alguns pontos para construção de ideias-temas, onde está presente o humano (ou desumano) em nós. Somos capazes de afetos e hipocrisias, de amar ou matar, somos capazes de extremos, da delicadeza ou da imensa crueldade. Nestas re-ações humanas encontramos respostas e mais perguntas para busca de sentido em nossas criações.

Este contexto afirma nossa inserção na linguagem de dança teatral, como necessidade de discurso artístico, não mais separando a arte da vida cotidiana, indo contra "uma representação formal e artificial (...)" (Fernandes, 2000, p.17). Contaminados com o que o coreógrafo e pesquisador alemão Kurt Joos descreve como "um compromisso criativo entre a expressão livre do indivíduo e a condescendência formal com leis objetivas e intelectuais (...) (Joss apud Fernandes, 2000, p.18.)

As primeiras referências profissionais partiram da obra *Maria Maria* criação do coreógrafo Oscar Ariaz[4]. A dança[5] teatral alemã passa a ser nosso objeto de admiração e pesquisa após a criação do grupo quando através de uma mostra de filmes do Instituto Goethe conhecemos mais o trabalho da coreógrafa Suzanne Linke[6], despertando mais tarde, nosso olhar, para os trabalhos da criadora Pina Bausch[7] e o *tanztheater (dança teatral)* de Wuppertal. Entre

[4] Coreógrafo argentino que trabalhou diversos anos no Brasil principalmente com os grupos **Corpo** (obras *Maria Maria*, 1977 e *O Último Trem*, 1881) e **Ballet da Cidade de São Paulo** (*Cenas de Família*, 1978)

[5] Dança teatral será utilizado como tradução sempre que fizermos referência ao termo em alemão *tanztheater* ao invés de dança-teatro, conforme sugere a Dra. Sayonara Pereira em sua tese, de 2006. Nesta, ela descreve preferir o termo *Tanztheater* sem tradução literal, assim como *Comédia Del Arte*, porém deixa a opção, que seguiremos neste trabalho, de dança teatral.

[6] Nasceu em 1944, em Lüneburg. Formou-se em dança com Mary Wigman, em Berlim, e estudou dança entre 1967 e 1970 na **Folkwang Hochschule**, da cidade de Essen. Entre 1970 e 1973, dançou no **Folkwang Tanzstudio** e no **Rotterdams Dans Center.** Iniciou suas próprias atividades coreográficas em 1972 e dirigiu, entre 1975 e 1985, o **Folkwang Tanzstudio**, nos dois primeiros anos em parceria com Reinhild Hoffmann. Aprofundou seus estudos em coreografias em Nova York e, em 1981, passou a fazer apresentações internacionais com diversos trabalhos solos e coreografias para grupos. Desde 1985 trabalha como autônoma, fazendo coreografias para a **José Limón Company**, em Nova York, a **Ópera de Paris** e o **Nederlands Dans Theater**. Desde 1989 atua também como docente convidada. Entre 1994 e 2000, dirigiu o **Bremer Tanztheater**, até o ano de 1996 em parceria com Urs Dietrich. Em 2000-2001, foi a diretora artística designada do **Choreographisches Zentrum Zeche Zollverein** em Essen, e desde então trabalha como coreógrafa autônoma. (Instituto GOETHE, 2009)

[7] Nasceu em 1940, na cidade de Solingen. Com a sua coreografia, levou a dança para fora de suas velhas formas e, como diretora do **Tanztheater** da cidade da cidade de Wuppertal, cunhou o novo conceito de dança-teatro. Entre 1955 e 1958, estudou e formou-se em dança na **Escola Folkwang** da cidade de Essen, sob direção de Kurt Jooss. Entre 1959 e 1962, estudou dança nos EUA, onde trabalhou, entre outros, com Paul Taylor e Antony Tudora. Em 1962, retorna à Alemanha a pedido de Kurt Jooss e torna-se bailarina no **Folkwang-Ballett** recém-inaugurado por ele. Em 1968, realiza sua primeira coreografia para o **Folkwang-Ballett:** *Fragment.* Entre 1969 e 1973, foi diretora artística, coreógrafa e bailarina do **Estúdio de Dança Folkwang** (1971 *Aktionen für Tänzer*, 1972 *Thannhäuser*, *Bacchanals*). Em 1980 realizou o primeiro trabalho conjunto com o cenógrafo Peter Pabst. A partir de 1983, assumiu a direção artística do **Estúdio de Dança Folkwang**. Entre 1983 e 1989, dirigiu o departamento de dança da **Folkwang Hochschule** em Essen. Em 1973 foi nomeada diretora do **Ballet der Wuppertaler Bühnen**, rebatizado de **Tanztheater Wuppertal**, (...) (Institut GOETHE, 2009)

as duas importantes coreógrafas e bailarinas alemãs, Suzanne Linke, estava mais "viva" em nossas pesquisas, pois a amiga coreógrafa, bailarina e pesquisadora Sayonara (Sayô) havia, através de Suzanne Linke, ido estudar-pesquisar-dançar em Essen, na Alemanha (1985), o que aumentou nossa curiosidade sobre a dança teatral alemã, com maior representatividade mundial. Porém em 1988, ao visitar minhas amigas "Sayô" e a também bailarina e coreógrafa Simonne Roratto em Essen, entre tantas noites/dias especiais, fomos para Wuppertal, no **Tanztheater** de Pina Bausch...

As obras da revolucionária Pina Bausch e seus bailarinos-intérpretes provocaram uma mudança na busca de sentido para o que seria a dança para o **Terpsí** e principalmente impulsionaram reflexões sobre poética e estética neste mundo contemporâneo. Perguntas como "Qual o sentido do coreógrafo dentro de um grupo de trabalho continuado?", passa a ser uma constante busca de respostas a cada novo processo de criação, hoje e no início da formação.

> *A amizade nutri-se de comunicação.*
> (Montaigne apud Fischer, 2009, s/n)

Muitos intérpretes-colaboradores foram importantíssimos na construção do grupo, além de artistas de diversas áreas que participaram (formação inicial) desta "troca de sensibilidades": o iluminador João Acir, a bailarina e professora Eneida Dreher, o fotógrafo e psicólogo Cláudio Etges e a coreógrafa e pesquisadora Sayonara Pereira (Sayô). Cláudio Etges, até hoje é responsável pelo registro fotográfico da companhia, tendo muitas vezes colaborado no processo de pesquisa de diversas obras, foi sempre um "consultor" de trabalho e de vida. Com "Sayô", construímos uma parceria, mantida até hoje, em projetos de intercâmbio durante os 19 anos de sua residência em Essen (Alemanha) e atualmente seu pós-doutorado na UNICAMP-SP. Eneida Dreher passa a fazer parte do Terpsí no ano de 1989. Ela foi responsável pela (trans)formação técnica da **Terpsí**, compartilhando saberes de sua longa vivência na dança e principalmente técnica moderna alemã, adquirida na **Folkwang Hochschule** de Essen, onde foi bolsista pelo Instituto de Berlim. Com Eneida, iniciamos uma disciplina diária de oito horas de trabalho, entre ensaios, laboratórios e preparação física. Sua participação foi fundamental na construção de uma verdade de grupo de trabalho continuado, durante os dez anos de sua permanência no Terpsí.

Em 1989, ano da criação da obra *Quem é?*[8], surge o convite para representarmos o Brasil no Carlton Dance Festival (1990), realizado em Belo Horizonte, São Paulo e Rio de Janeiro, evento importantíssimo para a dança na época, no qual participaram grupos referências em dança pós-moderna como **Tanztheater** de Pina Bausch, Murrais Louis and Nicolais, Bill T. Jones.

Com a participação do **Terpsí** neste evento, iniciamos uma "nova" fase de projeção na dança nacional, sendo considerados "um renovador da dança brasileira" (Vicenza,1997). Nossa criação passa a ser vista como peculiar e autêntica. Iniciava nesta época, "toda uma luta (...) pela consolidação e manutenção de trabalho de grupo, que prioriza a busca de território, via espaço físico, mas também território enquanto permanência, resistência e identidade de grupo" (Peixoto, 2008, s/n).

Fragmentos desta história de construção de grupo fazem sentido neste trabalho, não simplesmente como registro histórico, mas principalmente para construção de minha identidade enquanto diretora/coreógrafa do **Terpsí Teatro de Dança**, uma relação de cooperação, de co-criação. Neste movimento **Terpsí** propunha uma relação diferenciada das organizações tradicionais de dança, sem depender de uma escola como formato de sustentabilidade, lutávamos pela vivência em um coletivo de trabalho onde a investigação e criação de cada trabalho gerava uma estrutura a partir do esforço de todos para nossa sobrevivência, artística e financeira. Nesta construção múltipla, surge a relação mais importante: o papel do bailarino colaborador, ou intérprete-colaborador, termo de escolha deste relato. Pois para o **Terpsí**, o bailarino é um ator-bailarino, interpreta ou representa uma ação dramática, é intérprete de movimento, na maioria das vezes co-autor, aprende, transmite e intui, entre tantas definições possíveis.

> O ator pode ser também um visionário no sentido de enxergar além das aparências, de estar sensível à necessidade e à realidade do seu tempo para, através do processo artístico, esclarecer, refletir, revolucionar, transformar, acalentar ou simplesmente fazer rir sobre essa realidade. (Brook, 1999, p.46)

Cada criação uma diferente experiência, outras descobertas, um pouco de nós....

Num primeiro instante estamos lá perplexos, quase imóveis sem saber como olhar de tantos olhos presentes nesta mutante obra em criação, como observa Salles (2004) um estado de contínua metamorfose, sem início, meio ou fim definidos.

Esta imobilidade que aparentemente é avessa ao movimento pode ser perturbadora. Mas não estamos nem imóveis nem tampouco em silêncio, "apontar para o silêncio é abrir a porta para se poder chegar à emoção (...) Numa segunda fase o silêncio pode corresponder à elaboração, à criação de uma nova via para chegar ao córtex" (Navas, 2008).

[8] Criada em 1988, inicialmente como um fragmento do espetáculo *A morte Impossível*, dirigido por Luciano Alabarse, em homenagem ao dramaturgo Samuel Beckett. Em 1989, a obra é concluída e passa a fazer parte do repertório da **Terpsí Teatro de Dança**. *Quem é* recebeu o Prêmio Especial de Dança da Secretária Municipal de Cultura de Porto Alegre e Troféu Quero-Quero do Sindicato de Técnicos e Artistas do Rio Grande do Sul, como melhor espetáculo (1990).

Esta “ação de imobilidade” às vezes perturbadora é uma experiência vivida por mim enquanto coreógrafa da **Terpsí** na escolha do chamado princípio do processo criativo. Quais caminhos aparecem nesta (des)organização de ideias? Como fazer as escolhas certas? Perguntas constantes em cada nova criação. Nossa visão culturalmente impregnada de fórmulas, imagens, muitas vezes transformam a criação, principalmente dentro de um grupo onde as mesmas pessoas compartilham um longo tempo de trabalho de investigação, num caminho sem risco, ou seja, num processo de “ajustamento formal”. Estes ajustes aparecem em nosso grupo como respostas corporais conhecidas em laboratórios anteriores. O corpo cria quase um código de movimentos, chamamos atualmente de código de proteção ou rotina do menor esforço.

Na luta por mudanças, conforme Katz (2006) “aprendemos uma nova rotina, que aprenda a desarticular aquilo que estava estabelecido como forma de conexão habitual do corpo”. Mas talvez este possa ser um princípio para compreensão das escolhas: abandonar nossas “facilidades” e permitir uma nova vertente de exploração. Criando uma dramaturgia da dança que amplie nossos limites, “um aumento de entropia (...) é preciso penetrar o desconhecido para descobrir o novo” (Cohen, 2002). Como exemplo de quebra de rotina de grupo, convidamos artistas de áreas diversas para participarem de nossos laboratórios de criação. Nosso “convidado especial” sempre esteve presente na trajetória da **Terpsí**. Músicos, atores, artistas plásticos ou apenas interessados em dança (não bailarinos) participavam em algum momento do processo. O movimento deste “novo corpo” era foco de atenção do olhar coreográfico e certamente alterava caminhos previamente estabelecidos. Nosso “convidado” não apenas emprestava seus movimentos à obra, mas muitas vezes era um olhar crítico, fora do grupo, importante para discutir e avaliar nosso processo.

Como o ato de criação é plural, acolhe inúmeras interferências: percepção, corpo, espaço, tempo, acasos... “as mais belas aventuras são seguidamente frutos do acaso”[9] (Bejart,1957). Interferências que deverão fazer parte das anotações deste grupo de atuadores, e do uso particular dos seus corpos, para construção de sentido na criação cênica. Porém, estão também presentes na composição de uma obra coreográfica vivenciada pelo **Terpsí** algumas renúncias às ideias iniciais, fazendo da criação um processo sempre em mutação e, portanto, um “fascinante” ato de risco, como bem descreve Mnouchkine (2006), “(...) é arriscado o que se faz. O que penso é que se deve ficar contente quando se pode arriscar” [10].

Este ato de risco permite “aguçar” nossa percepção, dando visibilidade às intenções criadoras construídas pelo grupo. Então a partir da mediação do coreógrafo são sugeridas palavras-chave e após objetos-chave, que serão “manipulados” à exaustão. Esta relação com o objeto desenha

Espetáculo *Ditos e Malditos: Desejos da Clausura* com a **Terpsí Teatro de Dança**

[9] “Les plus belle aventures sont souvent le fuit du hazard” (BEJART, Maurice 1957) Tradução Carlota Albuquerque.

[10] “C‘ést risqué-ce qu‘on fait. Ce que je pense, c‘est qu‘il faut être contant qu‘on puísse prendre cerisque” (extraído de anotações de Ariene Mnouchkine durante o processo de “Les èphémère”s 2006). Tradução Carlota Albuquerque.

nos corpos uma movimentação que deverá ser repetida e assimilada por cada um dos intérpretes (abandonando ou não o objeto), criando uma "célula coreográfica".

No nosso diálogo com a multiplicidade da cena, frequentemente o espaço também interfere com sua "poeticidade e devaneio" (Bachelar,1988). Muitas vezes construímos (ou desconstruímos) outros movimentos, fazendo surgir novas células que resultam em diferentes interpretações, onde, coreógrafo e bailarino em cooperação, fazem sua escolha estética. Cada obra tem uma estética própria, sem fórmulas pré-estabelecidas. Aqui o bailarino se apropria do movimento gerado deste processo, ele passa a ser "sua identidade" na obra, impossível na maioria das vezes de ser transmitido para outro, pois sofrerá nova interferência. Atentos às interferências, o grupo entende que será capaz de transformar um espetáculo até mesmo durante suas apresentações em temporadas. Nesta multiplicidade de escolhas, onde o resultado final parece inacabado, criamos nossa ideia de grupo de investigação de trabalho continuado, arriscando novas perguntas, em busca de uma linguagem própria.

Espetáculo *Ditos e Malditos: Desejos da Clausura* com a **Terpsí Teatro de Dança**

> Um mundo construído de multiplicidade é um mundo em movimento contínuo, um mundo de criações. (Deleuze, 1992 apud Tadeu, 2007, p.11)

Hoje, a constante construção que pressupõe novas fases está declarada nas novas relações estabelecidas pelo **Terpsí** com profissionais de diferentes áreas. Neste momento, nesta fase nova, **Terpsí** está em diálogo e estabelecendo parcerias com artistas, criadores, acadêmicos e pesquisadores que se voltam para pesquisas e experimentações escritas, e para outras formas de contextualizações entre estudos e práticas sobre as artes (de modo geral), corpo e cultura. Pensando nas novas mídias como forma de criar redes de comunicação estabelecendo cada vez mais trocas e colaborações.

As novas fases tem se constituído pela aproximação de possíveis novas possibilidades, de possíveis novas intervenções, de possíveis novas provocações, de possíveis novas relações, de possíveis novas condições, de possíveis novas formações, de possíveis... possibilidades.

Terpsí 2009: Angela Spiazzi, Carlota Albuquerque, Gabriela Pexoto, Débora Wegner, Raul Voges, Gelson Farias & artistas colaboradores: Cláudio Etges, Simonne Rorato Wagner Ferraz, Anderson de Souza, Francine Preiss, Ana Essarts (Projeto Histórias Dançadas).

***Carlota Albuquerque** é fundadora e coreógrafa do **Terpsí Teatro de Dança**.

Referências:

BACHELAR, Gaston. "A Poética dos Espaços", *in*: **Coleção Os Pensadores, 3 ed.** São Paulo: 1988.

BEJART, Maurice. (1957) *apud* **Téléramahors** (série). Paris: 2007.

BROOK, Peter. **A Porta Aberta.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

COEHEN, Renato. **Performance como linguagem.** São Paulo: Perspectiva, 2002.

FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal Dança – Teatro: Repetição e Transformação.** São Paulo: Hucitec, 2000.

FISCHER, Luis Augusto. *In* **Seminário de Cultura Francesa.** Porto Alegre: SMC, 2009.

KATZ, Helena. "O coreógrafo como DJ", *in*: PEREIRA E SOTER (Orgs) **Lições de Dança 1, 2ed.** Rio de Janeiro: UniverCidade, 1999.

MINOUCHKINE, Ariane. **Anotações do processo de "Les èphémères" (2006) no programa do 14°Porto Alegre em Cena**. Porto Alegre: 2007.

OSTROWER, Fayga. **Conferência Arte e identidade cultural na construção de um mundo solidário.** São Paulo: 2001.

PETRECA, Paula C. **O papel do jornalismo cultural no percurso da Dançateatro no Brasil; a replicação do meme Pina Bausch.** São Paulo: Dissertção - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2008.

PEREIRA, Sayonara. **Rastros do Tanztheater no Processo Criativo de Es-boço.** São Paulo: Tese de Doutorado - Unicamp, 2007.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística.** São Paulo: Ed. Annablume, 2004.

SASTORE, Luís. **Acções para bailarinos.** Portugal: 2008. Retirado do site do Centro Cultural de Belém www.ccb.pt.

Contato: terpsi@via-rs.net
www.terpsiteatrodedanca.blogspot.com.br

workshop DE CRIAÇÃO

Espetáculo *Apocalipse 1,11* com o **Teatro da Vertigem**

Miriam Rinaldi*

Para Richard Schechner, *workshop* é uma fase ativa de pesquisa no processo de criação da *performance*, onde o artista tem a liberdade de explorar possibilidades em ensaios. Segundo o autor, ele serve como instrumento de treinamento, bem como para fazer emergir material pessoal, histórico ou de outras fontes para então encontrar os caminhos para expressar essas ações e interações. Schechner se refere ao *workshop* como o espaço da experimentação por excelência. “Muitas atividades são *workshopadas* antes de serem produzidas. *Workshopar* alguma coisa é produzir um protótipo ou modelo experimental. Essa é uma verdade não somente nas artes, mas também em um vasto espectro de atividades.”

A maior referência a esse tipo de procedimento, em que perguntas são usadas como ferramentas na construção de uma dramaturgia, é a bailarina alemã Pina Bausch, coreógrafa do **Tanztheater Wuppertal**. Um dos primeiros passos tomados por Pina na criação de uma obra é a elaboração de perguntas ou palavras-chave associadas ao tema principal do trabalho. Durante o processo de criação e produção de um espetáculo, que dura em média três meses, são lançadas para o elenco mais de cem perguntas. Recolhemos algumas palavras-chaves, extraídas do processo de criação do espetáculo *Café Müller*, de 1978, para exemplificação: “uma planta de amor; lembrar-se, mover-se, tocar-se; despir-se, ficar de frente; escorregar sobre o corpo de um outro; procurar o que está perdido; a proximidade; não saber o que fazer para agradar; correr contra a parede, lançar-se e chocar-se; desabar e levantar; reproduzir o que se viu; agarrar-se aos modelos; querer tornar-se um deles; querer ferir; proteger”. Já em *Bandoneon*, espetáculo de 1980, foram colocadas as seguintes perguntas: “como é possível que alguém combine com você? O que vocês observam nas crianças e bebês e lamentam terem desaprendido? Que animal você acha erótico e por quê? O que vocês desejariam se pudessem recomeçar outra vez?”

Se lermos apenas as palavras-chave ou as perguntas, ficaremos sem saber ao certo qual o tema da obra. A abordagem de Bausch acontece tangencialmente, buscando aquilo que está no entorno ou na atmosfera sugerida pelo assunto principal. Depois de refletir, cada bailarino irá responder às perguntas e palavras-chave com uma cena. Eles podem agir livremente, utilizando ou não movimentos de dança, músicas, textos, objetos ou a participação de outros bailarinos. Segundo Hoghe, critérios como certo ou errado não têm nenhuma importância. Bausch incentiva cada bailarino a se posicionar individualmente: “Faça o que você projetou. Experimente isso simplesmente. Pense sem preocupações, um pouco assim... como vem”.

O mesmo tratamento pode ser percebido na maneira como Antônio Araújo encaminhou os *workshops* no **Teatro da Vertigem**. Numa reunião que precedeu o início dos encontros, a orientação de Araújo era de que os atores se sentissem livres, que não rejeitassem nenhuma ideia, respeitando a primeira imagem ou impulso, sem julgar o valor de sua produção. Que não houvesse nenhuma preocupação com efeitos cênicos ou

artifícios e que todos estivessem despojados de qualquer sentimento de comparação. O interesse estava no que os atores traziam de consciente e inconsciente em sua formação, suas fantasias e desejos em torno das ideias e das imagens sugeridas ou expressas no texto bíblico de João. Tal liberdade agiu como uma mola propulsora do ritmo e dinâmica de trabalho de *Apocalipse 1, 11*.

Do ponto de vista do ator do **Vertigem**, pode-se dizer que o *workshop* é a atividade que melhor potencializa as qualidades do *depoimento artístico autoral*. Uma palavra ou pergunta é trazida para o campo pessoal do ator, associada a algum fato de sua vida ou de sua experiência. Dessa maneira, um enunciado de caráter geral, como, por exemplo, "**O Mal"** ou "**Todo Poderoso",** pode ser transferido para uma escala íntima, e sintetizado a partir do ponto de vista individual. Há também casos em que o próprio enunciado é colocado de maneira pessoal, como "o que é o apocalipse para você?" Ou "o que *você* gostaria de dizer enquanto artista?".

Apesar de seu caráter aberto, para o **Teatro da Vertigem** o *workshop* deve respeitar alguns critérios internos. Primeiro, todo ator deve apresentar uma resposta/cena, mesmo que um esboço. Isso reflete um compromisso de cada ator frente ao grupo. Segundo, tenta-se evitar o didatismo. Os atores devem procurar uma metáfora para representar sua ideia. A respeito desse assunto, Antônio faz o seguinte comentário:

> A ideia é um princípio, não um fim. O ator deve procurar a tradução artística para a ideia. Quando ela é explicada ou dita ela empobrece a cena. Tenho uma ideia, muito bem. Mas como ela se traduz sensivelmente, com jogo, com teatro? Como traduzir essa ideia com vivência, com inconsciência? Para mim o que importa é a levada, o jogo em cena. Acredito que a Arte é uma forma de conhecimento.

No entanto, não há como garantir a qualidade dos *workshops*. Algumas perguntas ecoam na hora, outras não têm resposta, a não ser minutos antes da apresentação. Mas o que tais perguntas podem ter em comum em ambos os processos? É possível perceber a valorização das experiências vitais e do arquivo histórico de cada indivíduo, da mesma forma que acontece no processo criativo de Pina Bausch.

Numa entrevista com Leonetta Bentivoglio, Pina afirma que esse aspecto tão marcante em seu trabalho, de reconhecer o que há de pessoal e particular em cada bailarino, se deve a Kurt Jooss, seu antigo mestre. O que alimentava seu trabalho era o interesse pela personalidade singular de cada dançarino, que servia como material do espetáculo. Procedendo da mesma forma, Bausch defende a ideia de que o teatro é o espaço das subjetividades e recordações. Mas, ao contrário do que se possa imaginar, não interessa a história de uma pessoa apenas: "De fato, nossa infância é importante para nós, para cada um de nós, mas as peças não são sobre mim, e sim sobre nós".

As recordações trazidas à cena servem como iscas de recordações coletivas. Segundo Helena Katz, apesar de os temas de suas peças girarem sempre em torno de um mesmo universo, há uma pluralidade de pontos de vista. "Os temas são sempre os mesmos: experiências vividas, comportamento homem/mulher. No entanto, há uma imensidão de imagens que traduzem esses temas. A formação do grupo, nesse caso, é extremamente importante, pois sua colaboração gera o resultado."

Também no **Vertigem** o sujeito é peça imprescindível na formação do discurso cênico, pois é ele que irá garantir a qualidade do material de base, trabalhando como um "tradutor" dos temas. Consequentemente, há uma pluralidade de posicionamentos que geram o confronto de ideias. Portanto, a diversidade é um dos critérios relevantes tanto na formação de ambos os grupos quanto na produção de materiais.

A dinâmica proporcionada pelo intenso cronograma em *Apocalipse 1, 11*, também resultou num excesso de material, totalizando mais de 540 cenas, apenas no período inicial dos três encontros. A produção diária e contínua de *workshops* e improvisações fazia com que os atores se sentissem num permanente *brainstorm*, num fluxo contínuo de criação, como afirma Roberto Áudio. "Me tornei um vulcão em erupção constante: meus segredos, minhas conquistas, emoções, frustrações, meus desejos e fantasias escorriam descontroladamente. A instabilidade e a liberdade faziam parte de meu processo de autoconhecimento." O excesso na produção dos materiais cênicos, das pesquisas e estudos realizados durante o processo, também é sentido por Antônio Araújo. "Após tantas investigações, poderia ser indagado: aonde desemboca tanta pesquisa? A resposta é simples: uma parte, de fato, se perde, outra parte se materializa no corpo dos atores – ainda que de forma não explícita – e uma última parte se concretiza em cena."

Da mesma forma, para o **Tanztheater Wuppertal** o processo de perguntas e respostas demanda um tempo extraordinário. Para Pina, são as perguntas que tornam o processo mais lento, pois todos respondem, mesmo que só uma fração dessas respostas seja aproveitada. Tanto no **Tanztheater** quanto no **Teatro da Vertigem**, considerando a diferença dos respectivos contextos econômicos e culturais, há um alargamento daquilo que poderia ser considerado tempo padrão de uma produção.

No processo de *Apocalipse 1, 11,* era natural que a produção diária e contínua dos *workshops* contivesse material bastante heterogêneo, com cenas triviais misturadas a outras com traço pessoal bastante forte. Possivelmente essa alternância se deva tanto à qualidade das perguntas, quanto à suscetibilidade do elenco. Talvez por isso Pina Bausch afirme que boas perguntas nem sempre dão bons resultados, o que a leva, por vezes, a reformular uma mesma questão de maneira totalmente diferente: "Parte do problema é que muitas questões não produzem nada. Elas não levam a lugar nenhum. Não que eu pense que eu

Espetáculo *Apocalipse 1,11* com o **Teatro da Vertigem**

seja incapaz. Nós todos somos incapazes às vezes. Simplesmente não depende só de mim." O mesmo acontecia no processo de *Apocalipse 1, 11*, pois nem sempre os atores deram as respostas almejadas, como relata Bonassi. "Juntamente com o Antônio Araújo, nós selecionamos temas para improvisações. Por mais que tenhamos escolhido, o material que os atores trouxeram nunca correspondia aquilo que nós imaginávamos."

Procedimentos em Sala de Ensaio

A qualidade dos *workshops* não aconteceu espontaneamente. No caso do *Apocalipse 1,11,* a dinâmica exaustiva de atividades em sala de ensaio, com forte ênfase no aspecto corporal, ocasionavam um verdadeiro bombardeio de produção cênica. Havia uma ligação entre a interioridade-corporeidade do ator e o material de pesquisa.

As práticas realizadas desde o primeiro dia de ensaio - aquecimento físico, vivência, jogos, improvisação, *workshops,* escrita automática, visitas e leituras - dotaram os atores de uma rigorosa disciplina. À primeira vista, podemos pensar que tal diversidade de exercícios fragmentava a produção dos atores. No entanto, uma atividade enlaçava a outra, criando um fluxo intenso e gradativo que tinha como consequência a ebulição de lembranças, de fantasias do imaginário pessoal, de substratos inconscientes, de dados autobiográficos que agiam como filtro na interpretação dos temas de pesquisa e também como potências geradoras de cenas. Tais atividades de trabalho promoveram a sensibilização do ator de tal modo que meras construções físicas proporcionaram o aparecimento de forças psicológicas, ainda que o caminho inverso também tenha acontecido. (O mesmo pode acontecer entre a teoria e a prática. Por exemplo, sobre a conexão entre o material da pesquisa e a interioridade do ator há uma atividade proposta por JoAnne Akalaitis em que ela sugere que os atores armazenem quaisquer imagens ou palavras que venham a emergir do texto e que possam ser conectadas às memórias pessoais, sentimentos ou fantasias. A partir dessa associação, o ator deve prestar atenção a qualquer resposta, física ou emocional, ligada às imagens. Deborah Saivetz, *op. cit.*, p.65.)

As atividades corporais do Teatro da Vertigem sempre estiveram relacionadas à criação dos espetáculos. Nesse sentido, o grupo sempre esteve atento às escolhas de qual técnica corporal corresponderia ao anseio estético e temático de um projeto teatral específico. Para a criação de *Apocalipse 1, 11* foram utilizadas as técnicas corporais do *kempô*, da capoeira de Angola, da meditação Rajneesh e da luta cênica. Elas foram praticadas uma após a outra, na ordem acima

mencionada, sem misturar elementos de uma em outra ou transformá-las em uma pesquisa individual de cada ator, a partir de suas dificuldades ou interesses específicos. No caso do **Vertigem** nunca houve um material físico-corporal particular para cada ator, mas para o conjunto. Não era objetivo da pesquisa reproduzir células de movimentos para introduzir nas cenas do espetáculo ou construir uma partitura corporal extraída das técnicas. Tampouco era intenção do grupo adquirir a técnica a ponto de converter o ator em um virtuose. O interesse era deixar que os atores se influenciassem pelas técnicas praticadas, seja no plano físico como sensorial.

As técnicas empregadas funcionavam como uma preparação, física e mental, para enfrentar o peso do tema, a aridez da arquitetura do presídio e as forças que participam desse jogo: o corpo-vivo-do-ator versus o corpo-espaço-abandonado. Dessa forma, a preparação física dos atores era uma tentativa de domínio das energias do espaço e da violência do tema. Supunha-se que a aridez e a insalubridade do presídio exigiriam corpos fortes e atentos. Isso justifica também a escolha da luta cênica, mais no final do processo, que nos auxiliou nas cenas de violência.

Além das técnicas acima relacionadas, outras práticas faziam parte das atividades diárias, como vivências e jogos, que funcionavam como um aquecimento emocional e ficcional. O objetivo era provocar a sensibilidade, trazendo à tona fantasias, lembranças e desejos relacionados ao tema em questão. Outra finalidade de nossa prática diária era a criação e desenvolvimento de textos, seja no sentido de uma partitura do ator, seja de uma escrita cênica. Nesse sentido, as improvisações e os *workshops* serviam como os principais instrumentos na construção dramatúrgica.

De qualquer forma, podemos concluir que a repetição intensa dos referidos procedimentos, praticada ao longo de um ano e meio, criou uma dinâmica que potencializou os atores do **Vertigem**, preparando-os física e emocionalmente para o trabalho. Nesse sentido, as atividades aplicadas em sala de ensaio constituíram um tipo de treinamento, seja pela qualidade da escolha das técnicas ou pelo rigor dos atores frente a tal prática. Tal treinamento serviu tanto como ferramenta de preparação do ator como de construção do espetáculo. Em *Apocalipse 1, 11*, ele não tinha uma única finalidade, mas era a combinação de pelo menos três anseios: a construção e a representação de textos, a exploração da expressividade do ator e a formação de um vocabulário comum ao grupo.

Um dos traços mais marcantes no encaminhamento do processo de criação de *Apocalipse 1, 11* foi sua organização estrutural. Esse início dos trabalhos práticos concentrou esforços numa programação diária intensa e objetiva dividida em seis etapas:

Aquecimento corporal (sessenta minutos de duração).

Vivência (trinta minutos).

Escrita automática (três minutos de escrita e vinte minutos de leitura).

Intervalo de quinze a vinte minutos.

Leitura de capítulos do *Apocalipse* de João e preparação das improvisações em grupo (vinte minutos).

Apresentação das improvisações (sessenta minutos).

Apresentação dos *workshops* (sessenta minutos).

Reunião de fechamento com troca de impressões gerais do material trabalhado no dia (trinta minutos ou o tempo restante).

Aquecimento corporal

A escolha das técnicas corporais, empreendidas no desenvolvimento da pesquisa, sempre esteve associada às características do projeto artístico. Elas se relacionavam com o tema da pesquisa, com a necessidade física e corporal dos atores, com o registro de interpretação e com as exigências do espaço físico onde seria realizada a peça. A aplicação das técnicas corporais esteve mais voltada à qualidade de movimento do que ao seu desenvolvimento virtuose. Acreditávamos que a mandinga e a malícia da capoeira de Angola eram características importantes a serem desenvolvidas e transportadas para o jogo cênico. Do *kempô*, técnica milenar indiana que imita o movimento dos animais, queríamos apreender o alto grau de concentração, proporcionado pela dificuldade das posições e o desenvolvimento da percepção, talvez já prevendo as condições espaciais do presídio e coerente ao caráter exploratório, marca do **Teatro da Vertigem**. Já na fase de construção do espetáculo, dentro do *PROJETO DE RESIDÊNCIA ARTÍSTICA* da *OFICINA OSWALD DE ANDRADE*, essas técnicas foram acrescidas pela meditação ativa e a coreografia de luta. A meditação ativa teve papel fundamental no registro de interpretação, como veremos adiante. A coreografia de luta proporcionou ao elenco suporte técnico, veracidade e segurança para as várias cenas de violência física. Todas as técnicas apreendidas ao longo do processo tiveram a coordenação de profissionais qualificados. Os aquecimentos tinham em média a duração de uma hora.

Vivência

Semelhante ao laboratório teatral, a vivência é considerada um aquecimento emocional. Depois de lançado um tema, ou uma circunstância, o ator vive a situação proposta. Ele explora sua imaginação, concentrando-se principalmente na visualização. Seu estado não é passivo, pois o ator deve interagir corporalmente com as imagens que afloram de sua mente. A utilização de música serve apenas para a construção de uma ambientação ou atmosfera e não deve ser seguida ou dançada, nem tampouco determinar os movimentos e reações do ator. Ele recebe comandos vindos do diretor que o ajuda a explorar as ações e desenvolver uma trajetória de acontecimentos. Esse comando pode ser pontual e econômico, conduzindo o ator à intensificação de uma mesma situação ou estado. Nesse sentido, não há preocupação com razões lógicas: pode-se passar de um estado para outro, de uma imagem para outra, sem respeitar razões temporais, por exemplo. Não há relação entre os participantes, nem destes com a voz de comando: o

exercício é individual. O ator pode trabalhar de olhos fechados, semicerrados ou abertos, da maneira que melhor conseguir manter sua concentração. As vivências provocam nos atores uma ebulição de material interno, ativando lembranças num trabalho de visualização intenso. Nesse exercício é possível conjugar dados autobiográficos com desejos e fantasias a partir do estímulo proposto. Ao contrário das improvisações, as vivências não produzem, necessariamente, nenhum material cênico. Elas servem única e exclusivamente para ativar os sentidos e estados do ator. Por outro lado, elas modificam sensivelmente a qualidade do material produzido, seja nas improvisações ou *workshops*, tornando o ator muito mais presente, sensível e entregue no momento da cena. Sua duração era de trinta minutos, aproximadamente.

Escrita automática

Foi um procedimento bastante utilizado pelos surrealistas e também pela geração *beatnick* e é, hoje, considerada uma das raízes da *performance,* onde o que vale é o fluxo da escrita, e não a construção formal do texto. Nos ensaios, a escrita automática foi realizada, na maioria das vezes, como fechamento das vivências, imediatamente após o término destas. Eram distribuídos papel e caneta para os atores que, a partir de um mote ou pergunta, escreviam ininterruptamente, dando vazão ao jorro de pensamentos e palavras, sem privar-se pela censura ou pela falta de sentido. É dado o tempo de início e de término da escrita, que em média era de três minutos. Percebe-se forte interferência do acaso e do aquiagora nesse processo.

Improvisações

Largamente conhecidas, a maioria das improvisações realizadas durante a criação de *Apocalipse 1, 11* surgiram a partir de temas escolhidos da fonte literária *O Apocalipse* de São João. Todos juntos, divididos em duplas ou trios, os atores tinham um tempo limitado para preparação de uma cena. Foram também realizadas *improvisações a queima-roupa*. Por nos pegar de surpresa, essa atividade foi batizada dessa forma numa alusão a *tiro à queima roupa,* aproveitando o clima de violência de nossa pesquisa temática. O ator, sozinho, ficava um minuto sem parar de falar, tendo como bordão a expressão “Ai!” ou “Aleluia!”, por exemplo. Ele devia esforçar-se para manter o mesmo grau de energia e ritmo. Numa outra versão desse tipo de improvisação, era dado um tema para os atores e a resposta/cena teria que ser apresentada imediatamente, sem tempo de preparação. O tempo de execução de uma improvisação, no caso desse processo de criação, não era garantia de qualidade. Por vezes, a improvisação à queima roupa trazia imagens com muito mais frescor. Fazendo um paralelo, essas improvisações estavam para a produção cênica assim como a escrita automática estava para a produção literária.

Houve também improvisações que nasceram de material iconográfico, como fotos de campos de concentração, cicatrizes, imagens de assassinatos coletivos etc.

Workshops

O *workshop* é uma cena, produzida individualmente pelo ator, a partir de um tema ou pergunta que são lançados como estímulo. Os atores têm um ou dois dias para apresentar sua cena/resposta utilizando, para tanto, quaisquer elementos como música, figurino, elementos cenográficos, texto lido, escrito ou cantado, sequência de movimentos ou ações. O ator expressa-se livremente, a partir dos recursos e instrumentos que lhe convirem. No *workshop,* mesmo que os demais atores participem, a autoria é sempre individual.

Visitas

Apesar de não estarem aqui listadas, as visitas, ou pesquisa de campo, aconteceram nesta primeira fase ainda de maneira mais abrangente e em momentos pontuais do trabalho. Elas proporcionaram uma aproximação ao universo temático da pesquisa. Consistem em uma série de lugares da cidade considerados de importância para a pesquisa, tanto no que se refere ao enquadramento temático, quanto aqueles de interesse restrito ao universo das personagens em construção. Na pesquisa de campo, o artista se coloca como um observador ativo, podendo por vezes, interferir de maneira direta fazendo perguntas ou outra forma de abordagem. A vestimenta, os objetos pessoais, o tempo interno e externo, a linguagem verbal e gestual, todos os aspectos formais e atmosféricos são de interesse para o ator nessa atividade. As visitas proporcionaram uma investigação objetiva da realidade, complementando a criação subjetiva e imaginativa da personagem. As visitas, também geraram cenas, que por sua vez serviram de material para a dramaturgia.

***Miriam Rinaldi** é atriz, pesquisadora e professora.
Pertence ao grupo **Teatro da Vertigem** desde 1996.

Notas

[1] **O ator no Teatro da Vertigem: o processo de criação de Apocalipse 1,11.** Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, Dissertação de Mestrado, 2005. O presente fragmento foi extraído dos capítulos 1.5 e 2.3, que tratam, respectivamente, do conceito de *workshop* e de seu papel no processo em questão.

[3] SCHECHNER, Richard. “**Workshop**”, *in*: op cit., 2003, p.198-200 (tradução nossa).

[4] HODGE, Raimund. **Pina Bausch - Histoires de théâtre dansé.** Paris: L‘Arche, 1987, p.69.

[5] HODGE, Raimund e WEISS, Ulli. **Bandoneon - Em que o tango pode ser bom para tudo?** São Paulo: Attar Editorial, 1989, p. 21.

[6] Idem, p 14.

[7] Nos referimos aqui a Araújo por ter sido uma figura permanente dos três trabalhos do grupo. Fica implícito que, no caso de *Apocalipse 1, 11,* Fernando Bonassi colaborou na formulação das perguntas e temas, uma vez que elaboraram juntos os roteiros temáticos e o plano de trabalho.

[8] Fala registrada pela pesquisadora no caderno de ensaio e datada de 19.12.1999.

[9] BENTIVOGLIO, Leonetta. “Une conversation avec Pina Bausch”, *in*: **Delahaye, Guy. Pina Bausch**. Paris: Solin, 1986.

[10] SERVOS, Norbert. “As muitas faces de Pina Bausch”, *in:* **Bravo!** (Tradução de Peter Naumann) Dezembro 2000, ano 4, no. 39, p.62-70.

[11] Fala de Helena Katz no evento de encerramento do *PROJETO TANDANZ:* ciclo de vídeos e debates dos espetáculos da Cia. *Tanztheater Wuppertal*, dirigida por Pina Bausch, em comemoração aos seus 25 anos. Instituto Goethe, 13.12.1998.

[12] **Teatro da Vertigem**. Trilogia Bíblica. São Paulo: Publifolha, 2000, p. 45.

[13] Antônio Carlos de Araújo Silva, op. cit., p. 150.

[14] SCHMIDT, Jochen. “Pina Pausch: Interview with the Wuppertal Choreographer”, *in*: **Ballett International/ 6, no.2**. 1983, p.235. (Tradução nossa).

[15] Fernando Bonassi em entrevista realizada por mim em 17.02.1999.

[16] COHEN, Renato. **A performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 39.

SONTAG, Susan. “Abordando Artaud”, in: **Sob o Signo de Saturno.** Porto Alegre: LPM, 1986, p. 36.

imagens do MURO DE BERLIM

Ingrid Koudela*

*Uma função do teatro é a invocação dos mortos –
o diálogo com os mortos não deve ser interrompido
até que desvelem o futuro que com eles foi enterrado.*
Heiner Müller

Espetáculo *CIVIL warS* de Robert Wilson

Berlim foi palco de um dos momentos históricos mais impactantes do século XX. O ano de 1989 é o marco da reunificação das duas Alemanhas, separadas simbolicamente pelo Muro de Berlim, marcando a divisão entre o Ocidente e o bloco comunista durante os tempos da Guerra Fria.

Encontrar vestígios do antigo marco divisório não é tarefa fácil! Em seu lugar ergue-se uma das maiores metrópoles contemporâneas. Vinte anos após a unificação restam poucas ruínas no Potsdamer Platz.

Escavando nos escombros ainda existentes em nossa memória recente encontramos o diálogo entre dois artistas do século passado que refletem aquele momento tenso e angustiante da nossa história.

Quando Robert Wilson e Heiner Müller encenaram em 1984 *CIVIL warS* (*Guerras Civis*) com participações e papéis diferentes, afirmaram as correspondências entre as suas produções artísticas desde a década de setenta. Com certeza independentes um do outro, talvez sem sequer terem visto as produções um do outro, tinham trabalhado em direção parecida.

Duas coisas chamam a atenção: a estruturação na forma de sonho das ações e imagens e a liberdade conferida ao espectador. As estruturas das cenas eram emancipadas de qualquer domínio autoritário ou de uma lógica e percepção cotidiana.

Talvez não seja por acaso que ambos tenham apresentado suas produções surrealistas entre 1971 e 1973, em contextos diferentes, a um público mais amplo: Müller com a inserção de *Hydra* de *Zement* em Berlim, Wilson com *Deafman Glance (O Olhar do Surdo)* em Paris.

Müller elabora em 1975 o material surrealista denominado por ele como *ungeheuer* (monstruoso)

através de duas peças: *Vida de Grundling Frederico da Prússia Lessing Sono Sonho Grito* e *Descrição de Imagem.* Müller acentua sempre que as associações produtivas do receptor são constitutivas para os textos de teatro.

Wilson começou a demonstrar o espectador independente através da estrutura de suas encenações. Em 1973 havia um espaço à disposição do público em sua encenação de *A Vida e Época de Josef Stalin* na **Brooklyn Academy of Music's Opera House** (que em sua apresentação no **Teatro Municipal de São Paulo** foi encenada como *A Vida e a época de Dave Clark*). Os espectadores podiam se dirigir a este espaço durante a apresentação que tinha a duração de doze horas - não apenas durante os intervalos de quinze minutos para comer e beber e depois voltar para a plateia.

Quando *CIVIL warS* foi apresentado em 1985 nos EUA ele respondeu à pergunta se desejava um público que tivesse pesadelos durante a apresentação:

> (...) penso que sim. O público é livre para tirar suas próprias conclusões. Não fazemos a apresentação para o observador (...) esta peça não conta uma história; ela conta muitas histórias e elas se complementam, talvez depois de chegar em casa (...) hoje o texto é na maior parte das vezes concebido em termos da palavra (...) no meu teatro aquilo que vemos é tão importante como aquilo que escutamos. Aquilo que vemos não necessita estar relacionado àquilo que escutamos. Ambos podem ser independentes.

Outras características comuns a Wilson e Müller são a intertextualidade e a inserção da trivialidade cultural. Na linguagem de Müller, as frases artisticamente construídas e altamente teatralizadas e densas são muitas vezes abruptamente interrompidas por *slogans* batidos ou enunciados populares. Um exemplo é a *Vida de Grundling* no qual são reunidos o drama trágico do iluminista Lessing, o lixo cotidiano e feio do modernismo e a música rock de Pink Floyd. Acontecimentos históricos como a discussão entre Danton e Robespierre são apresentados como jogo burlesco de títeres, como *Grand Guignol*.

As encenações de Wilson se referem muitas vezes a importantes textos do século passado como aqueles de Freud, Stalin, Einstein. *CIVIL warS* foi desenvolvida a partir de textos de Müller sobre a Prússia e Frederico II. Esta intertextualidade seria comparável com as paráfrases, transformações, comentários de Müller sobre a literatura soviética, sobre Anna Seghers, sobre Shakespeare. Ambos citavam muitas vezes seus próprios textos. As auto-citações de Müller, tornadas evidentes através de grifo em caixa alta são bem conhecidas. Lembremos do sempre renovado trabalho de Wilson sobre os seus temas – sobre as imagens sempre variadas de animais e paisagens, de objetos da ciência e tecnologia modernas, dos figurinos com inúmeros significados.

O acento de Wilson e Müller é diferente. Müller se manifesta através da linguagem da palavra. Já Wilson utiliza materiais heterogêneos do teatro: o movimento dos corpos, objetos e sons a favor ou contra o elemento verbal. Para Wilson, a fisicalidade do movimento dos signos e a sua musicalidade são muito importantes. Wilson aponta para a diferença:

> (...) em *CIVIL warS* há dois tipos de textos. Um deles fui eu quem escrevi, o outro Heiner Müller. Minhas são as palavras que são como o clima. Elas provocam um certo tipo de atmosfera, algo sobre o qual não precisamos refletir, algo que basta ouvirmos, o que é uma outra coisa. É como música. Com os textos de Heiner é diferente. Ele é muito visual. Temos vontade de ouvi-lo e pensar sobre o conteúdo das palavras e imagens que evoca.

O contexto cultural e histórico em que Wilson e Müller se movimentam vai do Dada e do Surrealismo até aquilo que hoje é descrito como pós-dramático. À primeira vista, as diferenças entre ambos parecem marcantes. No entanto, as colagens visionárias de Wilson se aproximam dos textos de Müller ao carregarem as experiências, medos e esperanças do século XX: o esvaziamento da linguagem, o poder e a ambivalência da técnica e da ciência, o alerta da natureza ameaçada, as guerras devastadoras e as guerras dos indivíduos no âmbito privado.

Müller escreveu em um telegrama a Wilson:

> (...) Robert Wilson vem do lugar em que Ambrose Bierce desapareceu depois de ter visto os horrores da guerra civil. Ele volta com o terror debaixo da pele e seu teatro é uma ressurreição. Os mortos são libertados em *slow motion*, com a sabedoria dos contos de fadas de que a história da humanidade não pode ser separada da história dos animais (e plantas, pedras, máquinas). Com esta sabedoria *CIVIL warS* define o tema de nossa era: guerra entre as classes e raças, entre espécies e gêneros, guerra civil em todo sentido.

Müller não procede a uma simples colagem. No interior do nível sintagmático há bricolagem literária. Como colecionador de citados, Müller monta, dos cacos da história, a literatura do fragmento sintético que abre caminho para um novo discurso, ao encontrar o seu topo destruindo o sentido de totalidade e provocando feridas nos textos.

O fragmento tornou-se assim produtor de sentidos, abrindo-se à subjetividade do receptor, correspondendo ao que Müller chama "espaços livres para a fantasia", em sua opinião, uma tarefa primariamente política, uma vez que age contra clichês pré-fabricados e padrões produzidos pela mídia.

Por meio do fragmento, Müller provoca a colisão instantânea de tempos heterogêneos, possibilitando a revisão crítica do presente à luz do passado. A fragmentação de um acontecimento acentua seu caráter de processo, impede o desaparecimento da produção no produto.

Por ocasião da queda do Muro de Berlim, Müller encena *Hamletmaschine* interagindo com a situação política extrema que foi a unificação das duas Alemanhas. As manifestações na rua e os ensaios (a primeira versão tinha a duração de oito horas) levaram-no a questionar se ainda fazia sentido fazer teatro, já que a realidade superava a criação das cenas.

Hoje, os fantasmas de Shakespeare são um exemplo de materialização da História que continua a influenciar a existência. O fantasma aponta para o assombroso no tempo. Através da invocação há um exorcismo, a libertação de mortos ameaçadores, com o objetivo de superar uma época.

A escritura de Müller responde ao diálogo com escrituras anteriores. Ao escrever, os ancestrais escrevem junto com ele, a culpa e os mortos de sua história: Macbeth, Hamlet, Titus Andronicus, Heracles, Filoctetes, Édipo, Prometeu e outras peças são *doubles.*

Em *Hamletmaschine* a dramaturgia-montagem que apresenta descontinuidade de tempo/espaço, gera uma atmosfera surreal. O grau de realidade das personagens e acontecimentos oscila de forma difusa entre realidade, sonho e fantasia. O palco torna-se o ponto de encontro para fantasmas e citados para além de qualquer tempo/espaço homogêneo. Para Müller o teatro deve traduzir o *Cronos* em um outro tempo, ou seja, gerar simultaneidade entre passado, presente e futuro – só assim a História se torna visível. Trata-se de uma dissolução dos planos do tempo em um novo tempo teatral.

***Ingrid Koudela** é professora e pesquisadora do Departamento de Artes Cênicas e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cências da ECA-USP.

Heiner Müller diante do busto de Bertolt Brecht em frente ao Berliner Ensamble (1994)

a coragem e a arte DO TEATRO DE RUA

TRANSFORMAM A PAISAGEM URBANA

Valmir Santos*

A histórica resistência do Teatro de Rua no Brasil, que transcorre paralela à modernidade dos palcos a partir dos anos 1930 e 1940, é redimensionada na ascensão do Teatro de Grupo nas últimas duas décadas. Contracenar com o espaço público tornou-se especialmente decisivo e urgente na esteira do fim da ditadura militar, em 1985. Os artistas lançam mão de procedimentos conceituais e ideológicos (a luta por políticas públicas; a pauta da cidadania em áreas centrais ou nas franjas das cidades) e de procedimentos estéticos (distanciar-se da convenção implica abrir caminhos para atuar com domínio outro na interação, uma dramaturgia expandida para além da palavra e uma cenografia concebida com igual rigor, para citar aspectos fundamentais). Se considerarmos o meio de campo teatro/performance, então, o caráter de arte pública salta ao primeiro plano, sintoniza a intervenção diuturna, o diálogo com a cidade, o sentido de pertencimento que transparece ao espectador/sujeito como um convite à coabitação de um lugar de fato e de afeto.

E apesar desse cenário, resistir é verbo para toda a vida no Teatro de Rua. Sua produção segue estigmatizada por alguns setores-chave da cultura, como as secretarias municipais ou estaduais, além da instância federal do Ministério da Cultura. Os editais de artes cênicas, em sua maioria, não atentam às especificidades desse segmento. São recorrentes exigências como o de mapa de iluminação, quando a maioria das apresentações ocorre à luz do dia. Nos cadernos de cultura dos grandes jornais, o Teatro de Rua passa ao largo. Na universidade ou nos congressos de pós-graduação, a recepção é diminuta. Apesar desses exemplos pontuais, os artistas seguem fazendo por onde, superando má vontade, preconceitos e obstáculos da própria natureza da indústria cultural e sua escalada consumista ao infinito – são nesses interstícios que o artista popular de rua subverte o sistema para levar sua arte adiante e abraçar seus pares para juntar força, força política inclusive.

Os anos 2000 denotam uma mobilização mais contínua e horizontal dos coletivos em termos de território brasileiro. Isso se reflete em mostras com parcerias públicas (São Paulo, Porto Alegre e Angra dos Reis, por exemplo), encontros de articulação (em novembro de 2008, o encontro da Rede Brasileira de Teatro de Rua envolveu representantes de 18 Estados na capital paulista) e publicações afins (como livros com registros de processos criativos ou biografias mais a recém lançada **Arte e Resistência na Rua**, revista do Movimento de Teatro de Rua de São Paulo).

Espetáculo de Teatro de Rua
Das Saborosas Aventuras de Dom Quixote de La Mancha e seu Escudeiro Sancho Pança com o grupo **Teatro que Roda**

Lemos o seguinte parágrafo no editorial da revista: “Em um mundo espetacularizado, a arte, como qualquer outra ação e manifestação, tende a ser encarada como mais uma mercadoria. No entanto, quando os artistas se colocam em situação, apresentando seus espetáculos em espaço aberto, de forma crítica, de modo a que todos fruam suas obras, contrapõem-se ao mundo-mercadoria. Ao assim proceder, evidenciam e concretizam novas formas de dialogismo entre si e com o público”. O Movimento de Teatro de Rua de São Paulo vem articulando-se atrás de políticas públicas desde 2006.

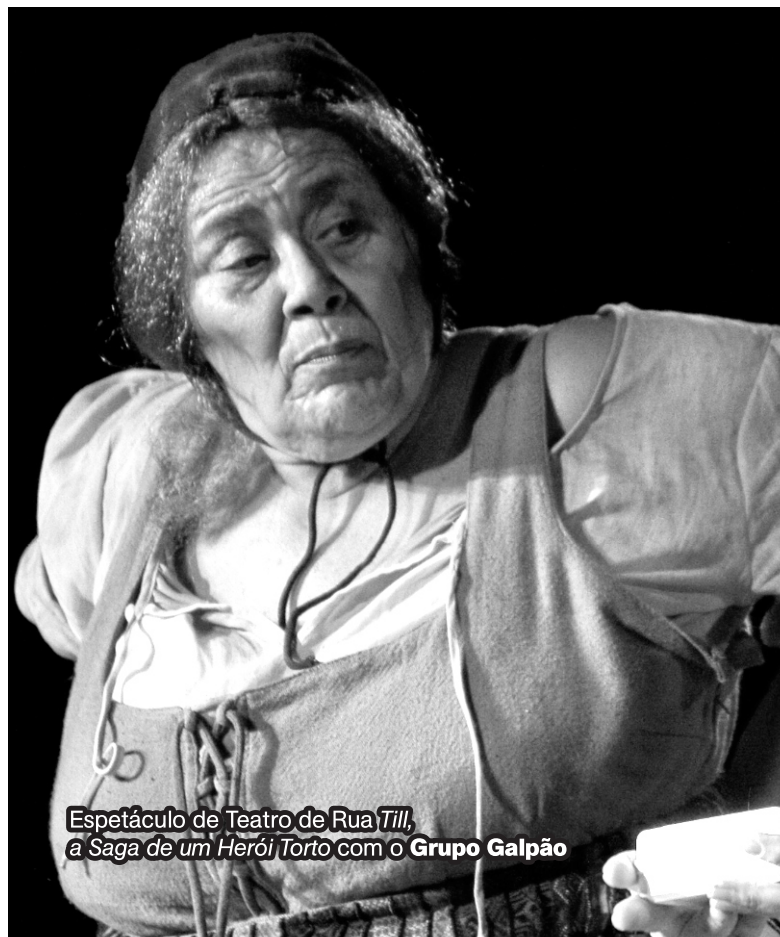
Já a região do Nordeste é cativa do Teatro de Rua, herda uma relação mais espontânea com o lugar público em que cirandeiros e brincantes reinam em marchinhas, maracatus, quadrilhas, bois, carnavais e outras manifestações populares. O Teatro de Rua lhe é inerente. Não surpreende que, desde 1991, agrupamentos nordestinos militam no Movimento Escambo Cultural Popular de Rua, um encontro anual itinerante com coletivos do Rio Grande do Norte, Ceará, Paraíba e Maranhão.

Em verbete escrito para o **Dicionário do Teatro Brasileiro** [2006], o ator, diretor e pesquisador Rubens Brito, professor da UNICAMP e um dos estudiosos mais importantes do gênero no país (cofundador do **Grupo Mambembe** em 1976, ele morreu em 2008 aos 57 anos), Brito associa o surgimento do Teatro de Rua à modernização dessa arte entre nós. Lembra que em 1946, estimulados por Paschoal Carlos Magno, os jovens artistas e escritores Hermilo Borba Filho e Ariano Suassuna viabilizaram o projeto **Teatro Ambulante**, que percorreu ruas e feiras de Recife inspirado no ideário d'**A Barraca**, a companhia itinerante da qual fazia parte o dramaturgo espanhol Federico García Lorca.

No início dos anos 1960, ainda conforme Brito, Recife vê surgir o Movimento de Cultura Popular (MPC), que envolve ações educacionais e enreda Paulo Freire e suas premissas para a *Pedagogia do Oprimido*. No mesmo período, desponta no Rio de Janeiro o Centro Popular de Cultura (CPC). “Neste momento, o teatro de rua no Brasil, dada sua objetivação política, liga-se, portanto, mais ao ideário do teatro de *agit-prop* [de agitação e propaganda] do que ao dos grupos norte-americanos que se notabilizaram nos anos de 1960 (**Living Theatre** e **Bread and Puppet**), os quais buscavam aliar a intenção política do ato teatral à pesquisa de natureza estética”.

Tanto o MPC como o CPC foram sufocados pela ditadura militar, a partir de 1964. Uma década depois, Amir Haddad e Ilo Krugli fundam na capital fluminense os seus respectivos grupos, **Tá na Rua** e **Ventoforte**, ambos na ativa. O **Teatro Livre da Bahia** - criado em 1968 em Salvador e dois anos depois sob a batuta do diretor e arquiteto João Augusto Azevedo - também ocupa o espaço público a partir de 1977 bebendo na fonte da literatura de cordel, o que influencia decisivamente o nascimento do **Grupo Imbuaça** (1977), em Sergipe. Não demora, aparecem também o **Ói Nóis Aqui Traveiz** (1978), no Rio Grande do Sul; o **Grupo Galpão** (1982), em Minas Gerais; o **Alegria Alegria** (1984), no Rio Grande do Norte; o **Teatro de Anônimo** (1986), no Rio de Janeiro; e o **Fora do Sério** (1988), o **Pombas Urbanas** (1989) e os **Parlapatões, Patifes & Paspalhões** (1990), em São Paulo.

Do **Imbuaça** em diante, todos seguem em atividade. É bastante comum que esses coletivos conciliem espetáculos de palco e de rua, mas uns poucos perseverantes dentre os citados emanam a mesma vitalidade, a mesma energia e inventividade do início de trajetória em suas apresentações ao ar livre. É preciso reinventar-se ao olhar para trás. Em compensação, temos notícias de grupos de jovens criadores que já nascem no olho do furacão poético da rua e investem em suas linguagens cênicas e dramatúrgicas com muito ímpeto, coragem e talento. É o caso dos gaúchos da **Oigalê – Cooperativa de Artistas Teatrais** (1999), dos paulistas da **Brava Companhia de Teatro** (1998), do **Tablado de Arruar** (2001), do **OPOVOEMPÉ** (2004) e **Grupo do Trecho** (2007); e da paranaense **Companhia Silenciosa** (2002). Esses núcleos têm contribuído para o alargamento de horizontes quanto à noção de Teatro de Rua, fundindo-o a canais múltiplos da arte contemporânea sem menosprezar a veia popular na acepção mais sofisticada possível, bem acima do mediano midiático ao qual somos bombardeados cotidianamente. Arte pública, em suma.

Estas linhas panorâmicas e as entrevistas agregadas nestas páginas de **Cavalo Louco** intentam captar um cadinho do espírito da época do Teatro de Grupo que testemunhamos, aqui sob o recorte da rua, do espaço público, da comunidade como espaço aberto, que não é circunscrita por geografia, classe social, raça. A partir das vozes de Tânia Farias, pela **Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz**, e de Eduardo Moreira, pelo **Grupo Galpão**, tateamos um pouco desse retrato dos tempos que correm. O espetáculo mais recente do agrupamento de Porto Alegre versa sobre vida e obra do revolucionário Carlos Marighella

Espetáculo de Teatro de Rua *Till, a Saga de um Herói Torto* com o **Grupo Galpão**

em *O Amargo Santo da Purificação*, que estreou em 2008. Os mineiros de Belo Horizonte retornaram em 2009 ao gênero por meio do qual vieram ao mundo, o Teatro de Rua, com *Till, a Saga de um Herói Torto*. Fazia 12 anos que o grupo não criava propriamente para a rua.

Uma terceira voz que somamos à narrativa deste texto é a do diretor e pesquisador André Carreira, professor da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), onde está ligado ao **ÁQIS – Núcleo de Estudos sobre Processos de Criação Artística**, com pendor para o pensamento crítico em torno das formas e procedimentos do Teatro de Grupo. Ele também é autor de um doutorado que colocou em perspectiva os Teatros de Rua brasileiro e argentino na década de 1980: **El Teatro Callejero en el Brasil y Argentina Democráticos de los Años 80: La Pasión Puesta en la Calle** (1985).

São pedaços de uma paisagem transformadora na história da prática teatral no Brasil. Vozes e corpos da rua no teatro do mundo, uma arte tradutora da liberdade de quem cria e de quem recebe – o cidadão abraça, arrebatado, ou diz adeus e vai-se embora. Um acordo entre essas duas partes, quem sabe, tem a ver com os corações pulsando o mesmo ritmo rumo aos diferentes caminhos a que cada um chega por conta, risco e sentidos da vida. Como diz o pesquisador Alexandre Mate, um espectador apaixonado e militante dessa modalidade, é preciso muita coragem e generosidade para fazer Teatro de Rua, sobretudo na era dos shoppings refrigerados. É preciso muita coragem e poesia para não abrir mão da qualidade artística e da consciência crítica, essa mão dupla para quem faz e para quem desfruta.

A Consciência da ação invasora

Valmir Santos - Comente o conceito de Teatro de Rua como invasão da silhueta urbana, tema de curso que ministrou recentemente em Porto Alegre. Resuma também do que tratou o seu doutorado sobre as experiências de Brasil e Argentina, que paralelo traçou.

André Carreira - A ideia do Teatro de Rua como invasão da silhueta urbana se refere ao fato de que essas formas teatrais chamadas genericamente de Teatro de Rua sempre se constituem em uma intromissão em um espaço não hospitaleiro, uma invasão em um espaço que recebe o teatro como algo que interfere nos fluxos cotidianos. Algo que rompe com as dinâmicas mais funcionais da rua. O teatro de invasão é aquele Teatro de Rua que tem consciência dessa ação invasora e produz os elementos de sua linguagem a partir da premissa de que a cidade é uma dramaturgia que sustenta o espetáculo de rua. Para o teatro de invasão a cidade não é uma cenografia, é um texto a ser lido e reescrito a partir da ação teatral. O teatro de invasão convoca o público a reler o espaço cotidianamente visitado.

No meu trabalho de doutorado - publicado em 2007 pela HUCITEC - estudo como, nos anos 80, o fenômeno do Teatro de Rua se desenvolveu no Brasil e Argentina a partir das relações com os respectivos regimes autoritários. Neste sentido, observo o crescimento da produção brasileira e o arrefecimento do "boom" do teatro de rua argentino pós-ditadura. Também estudo o próprio conceito de Teatro de Rua buscando estabelecer uma ideia que não reafirme apenas a condição de prática teatral popular. Observando a variedade de formas e modos de trabalho existentes, chego à conclusão que é melhor trabalhar com o Teatro de Rua considerando essa modalidade teatral a partir do funcionamento da mesma como linguagem que se particulariza pelo seu diálogo com a cidade e suas culturas.

Santos - Qual sua visão panorâmica do Teatro de Rua no Brasil sob os ângulos da estética, da produção e da circulação, considerando o atual sistema de teatro em que estamos metidos?

Carreira - Atualmente o Teatro de Rua brasileiro apresenta uma grande quantidade de grupos em atividade e um crescente nível de organização como movimento teatral. A diversidade de formas de trabalho e de estéticas compõe um panorama no qual predominam projetos que relacionam a linguagem da rua como os referentes da cultura popular tradicional. Também existem vários projetos espetaculares que experimentam modos expressivos que visitam zonas estéticas diversas. O movimento de grupos que fazem espetáculos nas ruas tem se fortalecido a partir tanto de articulações, como a Rede Brasileira de Teatro de Grupo, como através de uma intensa presença em eventos e festivais, marcando as particularidades desse fazer teatral. Do ponto de vista do financiamento, o Teatro de Rua, tal como a enorme maioria das produções nacionais de sala, não pode depender da venda de entradas, pelo qual recorre basicamente a editais que circulam no país. Assim, o Teatro de Rua – claramente uma modalidade teatral periférica – não s e encontra deslocado daquilo que conforma a marca do cotidiano daqueles que fazem teatro no Brasil fora dos esquemas relacionados com as grandes empresas de *divertiment*.

Um constante repensar da sociedade

Valmir Santos - Qual sua visão panorâmica do Teatro de Rua no Brasil sob os ângulos da estética, da produção e da circulação, considerando o atual sistema de teatro em que estamos metidos?

Tânia Farias - À margem das universidades, dos editais públicos e das premiações, a história do Teatro de Rua vem sendo contada pelos grupos que se empenham em realizá-lo. Esses grupos, espalhados por todo o país vêm investigando incessantemente uma linguagem própria para o espaço urbano. Acreditamos que o Teatro de Rua traz intrínseco na sua manifestação, valores significativos que expressam o combate à alienação e exclusão cultural, valorizando a nossa identidade e afirmando princípios libertários, criando um teatro popular no qual arte e política se fundem, voltado à maior parte da população.

O teatro nas ruas, praças e parques, bairros e vilas populares forma um público que, ao se perceber, pela primeira vez, assistindo ao teatro e gostando do que vê, o torna necessário na sua vida. Da mesma forma são esses grupos a escola de Teatro de Rua, fomentando e multiplicando novos coletivos. O Teatro de Rua sempre é desenvolvido por grupos de teatro, e são esses coletivos de trabalho continuado que apontam caminhos para os impasses que a arte mercadológica a e mídia nos impõem. Esses grupos que repensam cotidianamente a sua prática, que percebem os erros e aprendem com eles, não se contentando com soluções superficiais, encarando o teatro como algo maior e mais importante do que um simples entretenimento; são eles que garantem para a arte teatral relevância histórica.

Santos - Hoje, existe uma produção qualitativa, quantitativa e representativa aí no Sul? O recente 1º Festival de Teatro de Rua de Porto Alegre reflete isso?

Farias - Em âmbito nacional, estamos vivendo um momento importante para o Teatro de Rua com o crescimento da sua representatividade em todas as regiões do país. No Rio Grande do Sul, atualmente, existem poucos grupos encenando nas ruas. Mas são grupos com trabalhos significativos que vêm compondo a cena nacional do Teatro de Rua. Aconteceu um avanço qualitativo no Teatro de Rua gaúcho. Em momentos de maior apoio ao Teatro de Rua, que não é o que vivemos hoje, acontece o surgimento de novos grupos ou ainda o retorno à atividade de grupos que estavam parados na sua produção.

Santos - O trabalho mais recente do **Ói Nóis**, *O Amargo Santo da Purificação*, parece ampliar parâmetros conceituais do próprio grupo quanto ao Teatro de Rua como intervenção/ocupação no/do espaço público. Ou foi sempre assim? Minha referência anterior é *A Saga de Canudos* [2000]. É cada vez mais comum no Brasil um grupo dedicar-se à rua e ao palco (no caso de vocês, o espaço não convencional do Teatro de Vivência), ou têm conhecimento de grupos que só fazem rua/rua?

Farias - Na concepção do trabalho teatral do **Ói Nóis Aqui Traveiz** existe uma relação direta entre o Teatro de Rua e a outra vertente de criação do grupo que é o Teatro de Vivência, no qual atores e espectadores estão integrados no mesmo espaço cênico compartilhando os acontecimentos.

Todas as "descobertas" que a investigação do Teatro de Vivência traz para o grupo são levadas para as encenações de rua, e vice-versa também. Existe a cada criação de novo espetáculo uma pesquisa estética levada às últimas consequências, para surpreender, envolver e dialogar com o público das ruas. Para que o teatro assuma um constante repensar da sociedade, motivando uma releitura da vida cotidiana. O **Ói Nóis Aqui Traveiz**, em toda a sua trajetória, se utilizou de diversos recursos cênicos para estabelecer o diálogo direto com os transeuntes urbanos: a parada e o cortejo, a encenação performática, o diálogo com a arquitetura urbana, o teatro de improvisação, a roda como arena teatral e etc...

A exposição radical como ator

Valmir Santos - Que especificidades você apontaria na prática do Teatro de Rua?

Eduardo Moreira – Quando um grupo de artistas leva a coisa para a rua já está de certa maneira se posicionando, quer atingir um público que normalmente não tem oportunidade de ir ao teatro, frequentar casa de espetáculos. Expõe um trabalho teatral a um público diversificado. Tira um certo elitismo da arte, uma coisa que está aberta em princípio a todos. Essa é a gênese essencialmente pública, democrática e necessária. O Teatro de Rua afirma muito essa postura da função pública do teatro, dessa coisa quase como uma utopia mesmo de uma sociedade para todos, de uma afirmação de um interesse público que, vamos dizer, se sobrepõe e é tão importante quanto a coisa privada.

Santos – E qual sua percepção dessa modalidade hoje no Brasil?

Moreira - É um momento bastante difícil para o Teatro de Rua, em que o público se vê cada vez mais achincalhado no Brasil... O interesse público, o espaço público, esse fórum do público é essencial para o teatro - e teatro é uma arte essencialmente coletiva. Essa necessidade do fórum público, da discussão pública... É uma utopia, está ligada, intimamente relacionada ao nascimento do teatro, a coisa grega da arte como discussão dos problemas da cidade, da polis grega.

Santos – E o caráter popular do Teatro de Rua?

Moreira – Na criação, o autor geralmente é muito claro quanto a isso. Molière e Shakespeare são extremamente populares. Se você pega uma peça deles, encontra vários níveis de compreensão, de subjetividade; um nível mais superficial, nada contra, como quando pegamos em Molière uma superficialidade mais farsesca, da brincadeira, do jogo, da piada mais amplamente entendível. E você tem também um nível de compreensão mais profundo, no sentido da ironia, da crítica social, dos valores de uma determinada sociedade. É interessante: em qualquer espetáculo você poder explorar essas camadas, passando pela criança, pelo adulto, pela formação cultural que a

população possa ter ou não. Passamos pelos diferentes níveis sociais que a gente encontra.

Santos – E como é a troca com os demais agrupamentos do país? Lembro que o **Galpão** participou dos primeiros encontros de Teatro de Grupo no início dos anos 1990, em São Paulo...

Moreira – Infelizmente, a gente não tem uma interlocução contínua, a gente tem notícias, na medida do possível, mas uma troca efetiva infelizmente não existe. Acho que ela aconteceu mais forte principalmente no final da década de 80, começo da década de 90. Essa troca, num certo sentido, deixa de existir do final da década de 90. O **Galpão** tem mantido um grande esforço de interlocução com vários grupos, o próprio **Cine Horto** [centro cultural idealizado e administrado pelo grupo], mas às vezes é bastante complicado...

Santos – O teatro brasileiro tem mais jogo de cintura para a rua, para digerir influências com mais facilidade, se comparado ao Teatro de Rua europeu?

Moreira – O **Galpão** se deixou contaminar muito pela linguagem da rua e do circo. É um teatro brasileiro vira-lata, nesse sentido, contaminado por várias influências. A gente não pode se dar ao luxo de não ocupar os espaços disponíveis, investigar a linguagem da rua e a do palco. É também um valor brasileiro: temos uma clara deficiência de formação e ela é feita muito na marra, é necessário que a gente reconheça essa deficiência. Por outro lado, temos essa capacidade de se adaptar, de pegar determinada informação assimilada de maneira precária e transformá-la em um enorme caldeirão para criar algum tipo de linguagem. Isso é muito acentuado no nosso trabalho. *Romeu e Julieta* [1992] é um exemplo bem nítido disso. Uma grande qualidade do Gabriel Villela [o diretor do maior sucesso de rua do **Galpão**, a versão mineira/barroca para o clássico] foi ter conseguido pegar todas essas habilidades que o **Galpão** desenvolvia ou que potencialmente tinha e propor de uma maneira magistral mesmo, uma síntese dentro de um espetáculo.

Os ingleses, que têm quase uma adoração religiosa por Shakespeare, eles começam a falar os textos dele com 5 anos, quando viram *Romeu e Julieta* de certa maneira não acreditavam muito diante da liberdade com a qual a gente abordava a obra, fora dos horizontes de possibilidades de abordagens que eles vêem, o peso da tradição. Acho que a terra do teatro é a Inglaterra, especialmente, mas tem hora que a tradição serve como um peso. É incrível que passado o choque inicial, eles se entregaram e adoraram.

O Teatro de Rua é muito forte na Velha Europa, até pelo peso cultural que ela tem. Há festivais de rua que são de uma intensidade magistral mesmo, como o de Aurillac, na França [*Festival International de Théâtre de Rue et des Arts de la Rue d'Aurillac,* www.aurillac.net], que tem aquela coisa da cultura de como o europeu vê o teatro, de como ele reconhece o chapéu, coloca uma dignidade que a sociedade confere àquele fenômeno. É curioso como a América Latina também tem uma produção intensa de Teatro de Rua em vários países, mais para Peru, Bolívia, Colômbia, Venezuela, Equador e menos para o sul, Uruguai, Argentina. Entre nós, o Teatro de Rua é mais acentuado no Nordeste, onde o caráter da festa popular é muito forte. O Nordeste tem a Festa de São João, por exemplo.

Santos – Quais as lembranças mais marcantes dos primeiros anos de Teatro de Rua com o **Galpão** na década de 1980?

Moreira – Era um momento bastante diferente [entre as primeiras peças para a rua estão *E a Noiva Não Quer Casar* e *Ó Pro Cê Vê na Ponta do Pé*], a gente vivia um certo perigo, havia a ditadura militar, havia um medo muito grande das pessoas de se reunir na rua naquele momento do Brasil. Uma essência muito forte na memória, desde o primeiro espetáculo até hoje, e que acho que é muito interessante para mim como ator, é justamente o perigo. Ele traz uma possibilidade de que tudo é possível, você reúne a multidão e ali você está totalmente desprovido da proteção do palco. Está no turbilhão que é o espaço público da rua. Um risco que... Lembro-me muito daquilo que Artaud falava sobre "a iminência do imponderável", do risco de que, a princípio, tudo é possível. Uma exposição radical.

***Valmir Santos** é jornalista, mestre em Artes Cênicas na USP e organizador do livro *Aos Que Virão Depois de Nós Kassandra in Process – O Desassombro da Utopia* (Tomo Editorial)

Espetáculo de Teatro de Rua
O Amargo Santo da Purificação
com a **Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz**

o teatro DE RUA*

Enrique Dacal**

Espetáculo de Teatro de Rua
Juan Moreira com o *Teatro de La Libertad* (1984)

Uma verdadeira tradição de teatro popular

Existe uma verdadeira tradição teatral produzida e reproduzida, quase invariavelmente, fora dos cânones estéticos e códigos de produção oficiais. É uma forma teatral, popular, que nunca teve boa relação com as classes dirigentes e que tem sofrido menosprezo por grande parte do *establishment* cultural. É um teatro que aparece como episódio recorrente na nossa história e torna-se essencial para fundamentar o teatro nacional sobre suas raízes originais. Esse teatro popular é o teatro de rua (*teatro callejero*), entendido como o teatro que não é realizado dentro de um recinto teatral propriamente dito. O teatro de rua é um teatro de risco e investigação que se vivifica no desconhecido e imprevisto. É uma tradição que põe à prova o vínculo entre a arte e as partes, entre atores e espectadores, transformando a representação teatral em uma cerimônia vívida e nutriente. O teatro de rua, que vai até as pessoas em seus próprios ambientes, constrói um público e este, por sua vez, constrói um teatro. Em vários momentos de nossa história mais ou menos recente, o teatro de rua cumpriu um papel importante na formação de novos públicos, difundindo a arte teatral em lugares onde nunca antes havia chegado. A tradição do teatro de rua pode ser entendida, simplesmente e nada menos, como aquela em que o teatro se coloca e se dispõe a dar provas de sua sobrevivência e necessidade. Realizar teatro de rua implica, para os fazedores de teatro, tomar consciência do que representa a escolha de levar o teatro ao espaço público; o que isso significa de ruptura, de assumir novos riscos, preparando e exercitando uma gama de extroversão poética ali mesmo onde as pessoas estão. Seu valor artístico é evidente toda vez que sua prática conecta-se com a memória coletiva e com a realidade sócio-política da comunidade. Existem valiosas e indeléveis páginas escritas pelo teatro de rua, em nossa história teatral, cada vez que sua prática foi concebida e concretizada como uma maneira de dialogar com as pessoas. A sociedade busca sempre dar forma às presenças coletivas da comunidade e, nessa crise constante, o teatro de rua é ativo na construção desses rituais cada vez que acerta em receber e teatralizar as necessidades expressivas da sociedade. O teatro de rua pré-existe ao edifício teatral. Se recorrermos à história, percebemos que o teatro tem sido feito muito mais em praças, mercados, feiras, lugares de cultos e todo espaço onde a comunidade se reúne que nos edifícios teatrais. O teatro de rua, com um histórico complexo que vai desde o rito funerário à festa, identifica-se muito mais com o "fazer" que com a "reflexão". Esta característica o leva a

ser considerado, em muitas oportunidades, como um sucedâneo menor ao invés de uma importante tradição teatral. Os historiadores teatrais, geralmente, não dão atenção para os feitos do teatro de rua e sua memória, mesmo tendo ele influenciado na definição do espaço cênico e contribuído para o enriquecimento da técnica do ator. Seus acertos podem ser observados na poetização do espaço urbano e na influência que este teve nas características e efeitos de nossas mobilizações populares, por exemplo. O teatro de rua, como verdadeira tradição, levou-lhes a florescer, reverdecer e fortalecer-se. Suas técnicas, suas estratégias particulares, sua construção da mensagem e suas histórias ressurgem cada vez que a instituição teatral entra em crise. Essa é a tarefa e o papel histórico de um teatro de rua conectado com os tempos e com a problemática vigente, lembrado pela sociedade e intérprete sensível dos anseios reunidos pela comunidade.

A dramaturgia

A dramaturgia do teatro de rua extrai seus conteúdos, quase exclusivamente, dos mitos, histórias e lendas que persistem na memória popular. Expressas através de narrativas tradicionais ou moldando no espaço imagens fragmentárias do mundo dos sonhos, suas histórias recorrentes são as paixões dos homens com relação à criação, o amor, o ódio, o poder, a liberdade e o fim dos tempos. Em seu universo criativo se experimentam tanto diálogos brilhantes e rápidos, que são quase a colocação da palavra popular em "altofalantes", como fulgurações sonoras e visuais que aspiram ser algo como o ectoplasma das fantasias imateriais comuns às pessoas.

Os espaços

A forma a que o teatro de rua habitualmente recorre para relacionar-se com o público, como podemos observar nas tradições de todos os povos de todas as histórias até hoje, é a convocatória a um espaço determinado aonde as pessoas vão para participar da cerimônia teatral. Este é o território ideal para um encontro comunitário: um espaço de acordos, de compromissos, uma ágora cuidada por todos como o lugar dos jogos, dos ensaios sociais, da conversão dos sonhos em projetos, propício à multiplicação da energia e vontade, terreno fértil para qualquer experiência de lucidez coletiva. Outra forma utilizada consiste na invasão repentina do grupo de teatro nos espaços públicos – ruas, mercados, edifícios, monumentos, meios de transporte –, buscando instalar a ação teatral em meio à surpresa do transeunte, procurando envolver-lhe na proposta e fazendo dele um participante e, quem sabe, um protagonista do acontecimento. Inspirando-se nas antigas representações dos autos sacramentais e outras tradições de procissões, também é praticado um teatro de rua em movimento ou em "cortejo" (*pasacalle*) cujo propósito é provocar a aparição de um "corte" de outra realidade em meio à multidão. O teatro de rua, em todas as suas variantes, logra cumplicidade imediata entre público e teatristas, alcançando uma relação dinâmica e enriquecedora entre ambos. Talvez ele seja a forma que mais confirma o teatro como um cerimonial presente, do "aqui e agora" festejando o passado comum.

Os atores

Desde que os atos rituais converteram-se em representações destinadas à comunicação e, definitivamente, em instrumento da construção cultural de cada povo, aparece o que podemos chamar de ator profissional. Este deveria ser uma pessoa observadora, com capacidade de concentração, disposta a cultivar recursos expressivos que atraiam a atenção e detenham o ritmo cotidiano. Um ser hábil para criar um espaço espiritual, aglutinante e renovador.

A efetividade do teatro de rua depende, essencialmente, das mais amplas destrezas que o ator desenvolver. É necessário, na rua e na própria vida, produzir um evento que altere a realidade antes que a imite, com atores capazes de irromper o cotidiano com a energia do comportamento extracotidiano. Todo treinamento tenderá a converter o ator em uma singularidade no espaço por meio do exigido desdobramento de suas possibilidades; pelo esforço continuado em vencer limites expressivos que resultará num corpo particular. Nunca será mais exata e visível, como neste caso, a definição do ator como um corpo no espaço que inscreve gestos e produz sons carregados de virtuosismo. Esse ator – que deve resolver a dialética do movimento, o reflexo e a ação, a um ponto capaz de converter em festa inesperada e eficaz qualquer conjunção de espaço e tempo em que se proponha atuar – sempre foi fruto de um rigoroso treinamento. Na rua, o contexto e as associações do espectador agregam valores ao gesto do ator e completam as imagens. O ator do teatro de rua é um especialista na criação e sustenta linhas de tensão com o público.

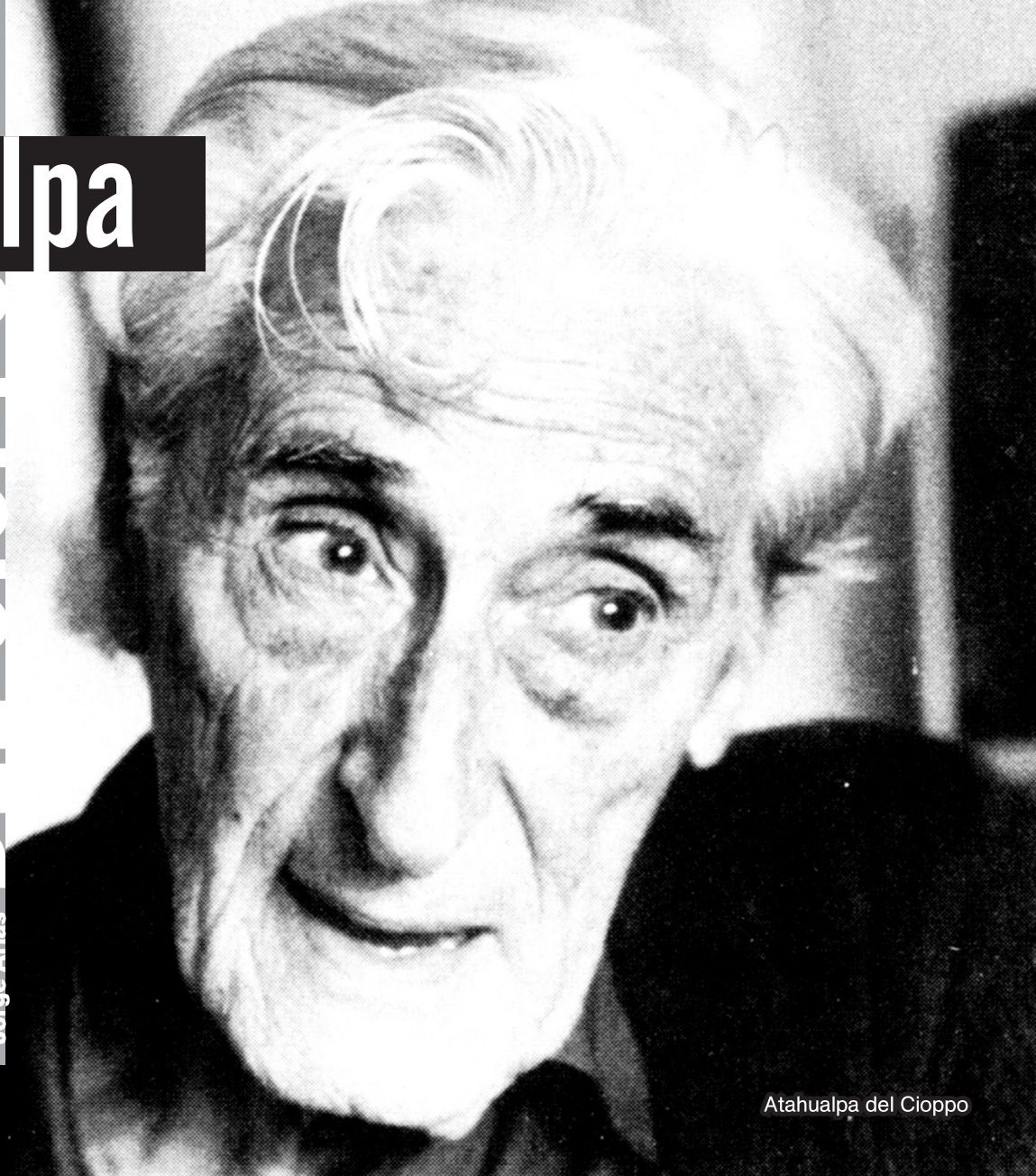
Sempre que os homens de teatro se perguntam sobre o sentido de sua profissão, quando os atores se interrogam pelo sentido de suas escolhas, em toda oportunidade que a realidade os obriga a agir na sociedade através do teatro, todas às vezes a resposta é o teatro de rua. Nesse "outro lugar" onde se faz teatro, põe-se à dura prova nossa capacidade como criadores. Parafraseando Judith Malina e bebendo da crença do distante **Living Theatre**, podemos dizer que o teatro de rua é conquista de liberdade. Liberdade artística e liberdade pessoal, através da construção de uma técnica diferente daquela que dita a lei no teatro comercial e institucionalizado.

*Este texto foi retirado do livro *Teatro de La Libertad - teatro "callejero" en la Argentina, desde el movimiento grupal de los '80* de Enrique Dacal, publicado em 2006 pela Ediciones Madres de Plaza de Mayo (Buenos Aires).

** **Enrique Dacal** foi fundador e diretor do **Teatro de La Libertad** (Argentina).

atahualpa DEL CIOPPO

Jorge Arias*

magos do teatro contemporâneo

Atahualpa del Cioppo

Biografia

Américo Celestino Del Cioppo Fogliacco nasceu em 23 de fevereiro de 1904, na pequena cidade de Canelones, capital do estado do mesmo nome, no Uruguai.

O pai, Carlos Del Cioppo Abbondante, era alfaiate; a mãe, Luisa Fogliacco, era filha de um dono de uma funerária. Américo foi o segundo dos filhos; o mais velho, Carlos, foi político, fundou um jornal e morreu aos 50 anos.

Américo foi um menino vivaz e esperto, qualidades que manteria durante toda sua vida. Começou a escrever precocemente aos onze anos fazendo crítica de teatro em um jornal de direita católica, **La Reacción (A Reação).** Ao comentar uma peça feita por um grupo espanhol no teatro Politeama de Canelones, Américo Del Cioppo elogiou a interpretação do ator argentino Juan Vehil, contrapondo-a à atuação do resto do elenco, o que motivou queixas do grupo teatral ao jornal. Nessa época, frequentava a praça da cidade, onde de pé sobre um caixote, os poetas anarquistas uruguaios Angel Falco e Froilán Vázquez Ledesma e o escritor espanhol Leôncio Lasso de La Veja (1862 – 1915) denunciavam a viva voz os males da sociedade capitalista.

Adolescente, escreveu poemas e organizou um grupo de teatro experimental, alugando para seus espetáculos um casarão de propriedade da Igreja Católica através do sacristão da paróquia de Canelones. Cobravam uma "entrada" de dois centésimos (U$D 0,01) ou um jornal velho, que usavam para cenografia.

Teve um começo de carreira bastante promissor como jogador de futebol. Fundou o clube "Bristol" que se apresentava com uma camisa vermelha e preta, as cores do sindicalismo e do anarquismo. A esta experiência no futebol deveu-se a troca do seu nome para "Atahualpa" – porque não queria que no mundo esportivo as pessoas soubessem que escrevia poemas e atuava no teatro – e a sua mudança para Montevideo. Isso porque o clube da capital uruguaia conseguiu-lhe um emprego na *La Cajá Obrera* (A Caixa Operária) em 1923, para que fixasse residência e defendesse as cores do time.

Em 1930 seu primeiro livro de poemas, **Rumor** obteve o prêmio do Ministério de Educação e Cultura; músico também, tocava habilmente a mandolina e compôs três tangos.

Em 31 de Março de 1933 aconteceu o golpe de Estado do presidente da república, Dr. Gabriel Terra, que dissolve as Câmaras e o Conselho de Administração, órgão integrante do poder executivo, e assume a totalidade do poder. O ex integrante do Conselho de Administração Dr. Baltasar Brum sai pela porta de sua casa armado com dois revólveres, em um aberto chamado à resistência armada. A polícia cerca Brum e dá o prazo de até as quatro horas da tarde para render-se. Quando vence o prazo, sem que ninguém se aproxime para apoiá-lo e diante do avanço da polícia, Brum se suicida. Um grupo nacionalista organiza uma revolução armada (1935) da qual participou o escritor Francisco Espíndola, mais tarde membro do Partido Comunista como Atahualpa. As forças rebeldes, sem apoio popular, foram derrotadas pelo exército uruguaio no combate de Paso Del Morlán, logo no início das hostilidades.

Atahualpa participou das Universidades Populares, dando aulas de teatro, organizadas conforme o modelo da *Instituición Libre de Enseñanza* (Instituição Livre de Ensino) da Espanha, fundada por Francisco Giner de Los Rios. As universidades reuniam os inimigos do golpe de Estado do Dr. Terra; alguns eram *batllistas*, como havia sido Baltasar Brum, outros eram socialistas, anarquistas, comunistas e ainda nacionalistas independentes.

Em 1936 Atahualpa se integra aos grupos que apoiam a república espanhola na Guerra Civil; no mesmo ano filia-se ao Partido Comunista, o que fará com que seja despedido do banco *La Cajá Obrera*. Ainda em 1936, casa-se com Maria Cecília Naveira; sua primeira filha (1937) recebe o nome de "Astúrias" em homenagem aos operários asturianos que resistiram ao golpe militar franquista.

Maria Cecília Naveira, sob o pseudônimo de "Azulima", publicava regularmente uma página literária intitulada **La isla de los ninõs** (A ilha das crianças) no jornal nacionalista **El Plata** (O Prata). Quando a página deixou de ser publicada, Atahualpa e Maria Cecília fundaram um grupo de teatro infantil com o mesmo nome, que funcionava, restaurado o regime democrático, na sala do *SODRE - Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica* (Serviço de Difusão e Rádio Elétrica). As peças que estrearam foram *Que se acaben los pobres del mundo* de Juan J. Severino, dirigido por Atahualpa, e *La negra Jesusa*, de sua autoria, sobre os camponeses uruguaios.

Quando as crianças de **La isla de los ninõs** cresceram, Atahualpa fundou o grupo de teatro **La isla**. No inverno de 1949, **La isla** e **Teatro Del Pueblo** (O Teatro do Povo) uniram-se e criaram **El Galpón** (O Galpão); algumas desavenças separaram definitivamente os ex membros do **Teatro Del Pueblo**. Temporariamente Atahualpa rompe com eles, voltando em 1954 e permanecendo no **El Galpón** até 1989. Regressando do exílio no término da ditadura militar (1973-1985) **El Galpón** afasta-se cada vez mais do teatro militante que foi a medula da arte de Atahualpa, afastamento paralelo a uma contínua queda na qualidade artística de suas produções.

Em 1960 Atahualpa se casou com Raquel Giuffra, união da qual nasce um filho, Sergio; os dois se divorciam em 1975. Voltou a casar-se no final da década de 70 com Yolanda González, que preside desde então a **Fundação Atahualpa Del Cioppo.**

Atahualpa morreu em Havana, Cuba, em 2 de outubro de 1993. Como de sua vontade, suas cinzas foram levadas ao Uruguai e jogadas sobre o rio da Prata, do molhe Sarandi, no Porto de Montevideo.

A arte de Atahualpa

A arte de Atahualpa Del Cioppo buscava a perfeição; mas não pelo culto da perfeição por si mesma, mas como exemplo de uma forma de viver. Militante do Partido Comunista, entendia que o artista não deve predicar e que nada deve ensinar; mas deve unir o pensamento com a vida. Del Cioppo quis provar que as realizações artísticas não são flores impuras, mas sim lindas plantas firmemente enraizadas na terra, ainda que, mais saudáveis que bonitas. Atahualpa se propôs a demonstrar que o comunismo não era distante à beleza, a esse luxo necessário que deve engalanar as vidas de todos nós e que a produção da beleza pode e deve-se fazer, e ainda se poderá fazer melhor, num sistema de produção autogestionário. Disse uma vez: "Que nos questionem a ideologia tudo bem, mas que não se possa questionar nossas obras". Nas palavras de Ruskin, devemos ter "na mão direita alimento e linho e na esquerda a púrpura e a renda". Produtos duradouros, feitos à mão, feitos com a arte, a paciência, a honra e a beleza dos artesãos. Nada de pressa, porque os objetos de arte construídos com os melhores materiais, que não são sempre os mais caros, são filhos do cuidado e do silêncio; devem ser feitos para durar, alheios à obsolência, hoje planificada, dos objetos industriais. Como expressou Jack Lang falando de Atahualpa, o seu era "um teatro popular, sem sacrificar nunca a exigência".

Uma arte assim, dirigida além disso ao serviço da comunidade é fácil de descrever. Cuidadosa seleção dos textos, estudo profundo dos seus significados, os aparentes e também os mais ocultos; horror da frivolidade e do teatro "para passar o tempo". Quanto à exaustiva interpretação dos textos, são exemplares suas encenações de *Barranca abajo* de Florêncio Sánchez e *Las tres hermanas* de Tchekov. Em sua versão de *Barranca abajo* devolveu à peça seu verdadeiro sentido social, contando a história de um dos últimos remanescentes da reforma agrária de Artigas (1815), que repartiu terras improdutivas entre os camponeses. Quando Artigas foi exilado no Paraguai, os governos civis do Uruguai – independente a partir de 1830 – encorajaram as medidas legais de reivindicações pelos proprietários "legítimos" (essa legitimidade só existia no nome), que ganharam os processos contra os beneficiados pela reforma agrária. Quando Sánchez estreou sua obra, no começo do século XX, todos os espectadores sabiam do que se tratava: houve desde leis de prorrogação de posse e de ajuda econômica aos camponeses despossuídos até resistências armadas. Sem dúvida, em versões posteriores, se ignorou o antecedente histórico e somente se passou superficialmente o texto, aparentemente a história triste de um velho cujos fracassos econômicos levam-no ao suicídio e de sua filha tuberculosa; filha que, para Sánchez, é um

símbolo da doença e mais ainda da esterilidade do Uruguai, afogado pela direita latifundiária.

Em *Las três hermanas* de Tchekov, uma obra cujos múltiplos sentidos a tornam inesgotável, se fazia mais clara e mais trágica a frustração das vidas das três irmãs, não por efeito de circunstâncias adversas, o que lhe traria de volta histórias tristes, mas como consequência do "perfeito" funcionamento da sociedade.

Como diretor não tolerava nem os enfeites nem o barateamento da arte com o pretexto de "ir até o povo". A ideia de um teatro "popular" pela forma, sem a elegância da verdadeira arte, "boa para ociosos", parecia a ele um absurdo. Escreveu Engels que Marx "(...) via como um crime oferecer aos operários algo que estivesse abaixo do perfeito" e Lênin escreveu em 1905 "(...) Nada está mais longe de mim que a ideia de negar a necessidade de uma literatura popular para os operários e de outra, especialmente popular (mas claro, que não vulgar) para os operários especialmente atrasados. Mas o que me indigna é essa constante soma da pedagogia aos problemas políticos, às questões de organização. Mas vocês, senhores campeões do "operariado médio", no fundo, ofendem bem mais aos operários com o desejo de inclinar-se sem falta até eles, antes de falar de política operária ou de organização operária. Ergam-se, pois, para falar de coisas sérias e deixem aos pedagogos a pedagogia, que não é ocupação de políticos nem de organizadores!" ("Qué hacer?" *in* **Obras Escogidas en tres tomos.** Moscou, 1966, pg. 227).

Atahualpa disse assim, em entrevista a Maria Estherr Gilio: "Primeiro a mais rica forma artística, ou seja, a de maior e melhor qualidade possível. O povo merece o melhor alimento espiritual e é isso que temos que dar-lhe. Segundo, que seu conteúdo seja humanista, e terceiro, que o oferecido tenha um claro sentido histórico e de maneira clara proponha a justiça".

Atahualpa del Cioppo

Suas peças encenadas são:

1936 - *Que se acaben los pobres del mundo* (*Que se acabem os pobres do mundo*), de Juan José Severino, com **La isla de los niños**.

1937 - *La muñequita de trapo* (*A bonequinha de pano*) de Juan José Severino, com **La isla de los niños.**

1940 - *El bandido de siete suelas (O bandido de sete solas*) de Montiel Ballesteros, com **La isla de los niños**.

1946 - *La negra Jesusa* (*A negra Jesusa*) e *La vida de Juan Tormenta* (*A vida de Juan Tormenta)*, do próprio Atahualpa Del Cioppo, com **La isla de los niños**.

1947 - *Un buen negocio* (*Um bom negócio*) de Florencio Sánchez, com **La isla de los niños**.

1948 - *Mirandolina* de Goldoni e *El regreso de Ulises (O regresso de Ulisses)* de Carlos Denis Molina com **La isla**.

1950 - *Esperando al zurdo (Esperando o canhoto)* de Clifford Odets e *Espectros* de Ibsen, no Instituto Cultural Uruguaio Soviético.

1951 - *La isla desierta (A ilha deserta)* de Roberto Arlt e *Farsa medieval del pastel y de la torta (A farsa medieval do pastelão e a torta)* (anônima) com **El Galpón**.

1954 - *Así en la tierra como en el cielo (Assim na terra como no céu)* de Fritz Höchwalder e *El gesticulador (O gesticulador)* de Rodolfo Usigli, com **El Galpón**.

1955 - *Las brujas de Salem (As bruxas de Salém)* de Arthur Miller e *El círculo de tiza (O círculo de giz)* de Li Hsingh Tao, com **El Galpón**.

1956 - *Las tres hermanas (As três irmãs), Sobre los perjuicios que causa el tabaco (Sobre os males do tabaco), El oso (O osso) y La petición de mano (A petição de mão)* de Tchekov, com **El Galpón**.

1957 - *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez e *La ópera de tres centavos* (*A ópera dos três vinténs*) de Brecht, com **El Galpón**; e *El jardín del los cerezos* (*O jardim das cerejeiras*) de Tchekov, com **La Comedia Nacional**.

1958 - *Confusión (Confusão)* de Julio Barreiro e *Los bajos fondos (Os fundos pobres)* de Gorki, com **El Galpón**.

1959 - *El círculo de tiza caucasiano (O círculo de giz caucasiano)* de Brecht, com **El Galpón.**

1961 - *El enemigo del pueblo (Um inimigo do povo)* de Ibsen e *Los que no usan smoking* (Eles não usam black tie) de Gianfrancesco Guarnieri, com **El Galpón**.

1962 - *Andorra* de Max Frisch e *El león ciego (O leão cego)* de Ernesto Herrera, com **El Galpón.**

1963 - *Diario de un pillastre (Diário de um malandro)* de Ostrowski, com **El Galpón**.

1965 - *Así es, si os parece (Assim é, se lhe parace)* de Pirandello e *La resistible ascensión de Arturo Ui* (*A resistível ascensão de Arturo Ui)* de Brecht, com **El Galpón**.

1967 - *Los testimonios (Os testemunhos)* de Peter Weiss, com **El Galpón**.

1969 - *Ubu rey (Ubu rei)* de Jarry, com a **Escuela Superior de Concepción**, Chile.

1970 - *La orgía y la maestra (A orgia e a mestra)* de Enrique Buenaventura, com o **Teatro Universidad de Concepción**, Chile.

1973 - *Barranca abajo (Morro abaixo)* de Florencio Sánchez, com **El Galpón**.

1975 - *Julio César* de Shakespeare, com **El Galpón**, no México.

1978 - *El aniversario (O aniversário), El oso (O osso) y Trágico a pesar suyo (Trágico à força)* de Tchekov, com **El Galpón**, no México.

1979 - *Fuenteovejuna* de Lope de Vega, versão de Antonio Larreta, com a **Compañía Nacional de Teatro de Costa Rica** e *Pedro y el capitán (Pedro e o capitão*) de Mario Benedetti, com **El Galpón**, no México.

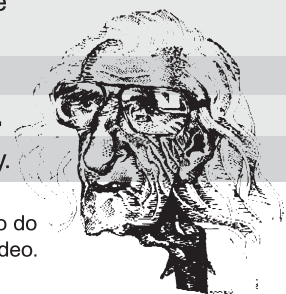
1981 - *Artigas, general del pueblo (Artigas, general do povo)* de Milton Schinca, com **El Galpón**, no México.

1982 - *El hombre, la bestia y la virtud (O homem, a besta e a virtude)* de Pirandello, na Casa de la Cultura, Tijuana, México.

1983 - *El santo de fuego (O santo do fogo)* de Mario Monteforte, em Quito, Equador.

1989 - *Dúo para uno (Duo para um)* de Tom Kempinski, com **El Galpón**, no **Teatro Circular.**

1991 - *El santo de fuego* de Mario Monteforte, no **Teatro de La Gaviota**, Montevideo, Uruguay.

***Jorge Arias** é pesquisador teatral e crítico do Jornal La República de Montevideo.

oswald de andrade
CRIADOR DO
TEATRO MODERNO NO BRASIL

Anelise Vargas*

A *Semana de Arte Moderna* aconteceu em São Paulo em 1922, ano do centenário da Independência do Brasil. O país vivia no período que ficou conhecido como República Velha, em que o poder político era mantido pelas oligarquias rurais. A escolha dessa data para a realização do evento foi feita pelos participantes com o intuito de questionar justamente a existência de uma independência artística no país. Entre esses participantes estavam Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Luís Aranha, Ronald de Carvalho, Víctor Brecheret, Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Sérgio Milliet, Heitor Villa-Lobos e Antônio Moya. Um dos objetivos da SAM era mostrar que o Parnasianismo e o Realismo/Naturalismo, até aquele momento modelos artísticos dominantes, estavam ultrapassados e não possuíam caráter representativo de uma identidade cultural brasileira. O que se viu foi a proposta de uma verdadeira renovação da linguagem, tanto na literatura, música, artes plásticas e a busca pela experimentação do novo e pela ruptura com o passado conservador. Nesse sentido, alguns anos mais tarde, em 1928, o **Manifesto Antropófago** de Oswald de Andrade propõe uma linguagem estética e literária de cunho nacionalista, que teria suas bases no retorno a um primitivismo tipicamente brasileiro aliado às tendências européias modernas. Não como uma simples reprodução, mas como um desmenbramento e reconstrução desses modelos importados. Era a proposta de busca de uma expressão artística condizente com a realidade do país, não mais a cópia, mas a sua interpretação, e também a refutação à dependência cultural e política imposta pelas elites dominantes.

Dentro desta perspectiva, a dramaturgia de Oswald de Andrade rompe com a tradição teatral presente nas décadas de 20 e 30, em que predominava a comédia de costumes, sátira sutil à sociedade. Em suas três peças, verifica-se o contrário. Em *O Rei da Vela, O Homem e o Cavalo* e *A morta,* com mais ênfase nas duas primeiras, temos a total exposição da sociedade brasileira e a crítica feroz aos mecanismos que movem suas engrenagens. Oswald convida o público a presenciar a "sua própria autópsia" e observar minuciosamente as relações de poder que formam a sociedade brasileira.

Escrita em 1933 e publicada em 1937, *O Rei da Vela* é considerado um divisor de águas da dramaturgia nacional e segundo o crítico teatral Sábato Magaldi, inaugura o teatro modernista no Brasil, servindo-se de tendências vanguardistas européias, técnicas de distanciamento, entre outras, anteriormente não utilizadas. O texto é uma paródia à realidade do país pós crise de 1929, Revolução de 1930 e Revolução Constitucionalista de 1932. Oswald retrata as relações de poder e interesse entre a decadente aristocracia rural paulista e a burguesia industrial em ascensão, a quem agora cabia o papel de classe dominante. As oligarquias rurais enfrentam a nova realidade de falência, causada em grande parte pela desvalorização do café e pela falta de apoio do governo de Getúlio Vargas às atividades agrícolas no país e a consequente valorização do processo de industrialização que se iniciava. É nesse quadro que estão colocadas as personagens de *O Rei da Vela*, que se divide em três atos: Abelardo I é um novo industrial que fabrica velas, produto muito consumido no país pela economia de energia elétrica e principalmente pela tradição de enterrar os mortos com uma vela nas mãos. Abelardo então "herda um tostão de cada morto nacional". Outra atividade desenvolvida pela personagem é a agiotagem, muito lucrativa em tempos de crise. Heloísa é filha de coronel Belarmino, mais um fazendeiro falido, que possui apenas o brasão de sua família. Concretiza-se aqui um negócio muito vantajoso para ambas as partes: a mão de Heloísa junto com o nome e "prestígio" de sua tradicional família ofertada a Abelardo, em troca do capital que tanto interessa a coronel Belarmino.

O primeiro ato inicia no escritório de usura de Abelardo & Abelardo, nome justificável pela existência de um duplo, Abelardo II, seu sucessor, mais um representante da burguesia (mas que se auto define como socialista), que certamente possui um terceiro, quarto, inúmeros "Abelardos" que figuram a continuidade da máquina capitalista. Em cena aparecem os clientes do escritório que aguardam para ser atendidos dentro de uma jaula, sendo controlados a chicotadas por Abelardo II que veste um traje completo de domador de feras, mostrando a relação de dependência e exploração a que estão sujeitos. Outro ponto evidenciado pelo autor é a crítica à intelectualidade, exemplificadas pelas figuras de Cristiano de Bensaúde (Tristão de Athayde) e Pinote (Menotti Del Picchia), mostrando a situação dos intelectuais brasileiros, subjugados ao poder vigente, que os vê como lacaios ao seu serviço. Mas o ciclo de subordinação não se encerra por aí, Abelardo I admite sujeitar-se ao domínio do capital estrangeiro, representado por Mister Jones, diante do qual se curva até o chão e aceitando também que o mesmo tenha um maior grau de intimidade com Heloísa, mais uma vez utilizada como mercadoria de troca nas relações financeiras.

A Baía de Guanabara, no Rio de Janeiro, é o cenário do segundo ato. Pássaros cantando, "palmeiras hipotecadas", uma bandeira dos Estados Unidos em homenagem a Mister Jones, mas que também representa a colonização do Brasil pelo capital estrangeiro e vestes fantasiosas e exageradas são o pano de fundo. A família de Heloísa é apresentada aos poucos e notamos que apesar da imagem de tradição sustentada, há uma acentuada ideia de distúrbios sexuais envolvendo a todos, tanto pelas atitudes quanto pelos nomes escolhidos pelo autor, mostrando também a sua a decadência moral. Aparecem Mister Jones e Heloísa de Lesbos em "franca camaradagem sexual", Abelardo I fazendo a corte a sua sogra, D. Cesarina, os irmãos de Heloísa, Totó Fruta-do-Conde e Joana, conhecida como João dos Divãs, sua tia, D. Poloca (uma referência às prostitutas polonesas, comuns em São Paulo na década de 30), uma virgem de sessenta e dois anos que defende a sustentação da moral aristocrática, mas que é conquistada por Abelardo I. Coronel Belarmino aparece quase que alheio à realidade e passa o tempo todo suspirando e questionando as causas de sua derrocada. Por fim, o último membro da família aparece, é Perdigoto, irmão de Heloísa, viciado em jogos e que traz a Abelardo I a proposta da criação de uma milícia patriótica para fins de proteção da propriedade. Em diálogo com Heloísa, Abelardo I mostra preocupação com a fragilidade do sistema capitalista, fazendo referência à Itália fascista. Heloísa, por sua vez corre até o Americano para "brincar de jacaré", uma tentativa de salvar os negócios do noivo.

O cenário do terceiro ato é novamente o escritório de usura. Abelardo I foi roubado, para desespero de Heloísa, que teme ficar desamparada. É tranquilizada pelo noivo, que afirma que ela se casará com o ladrão. É revelado então que o roubo foi cometido por seu sócio, Abelardo II. Abelardo I então conta a história do cão Jujuba, que tendo comida oferecida por soldados num quartel, não se contentou em saciar sua fome, chamou seus companheiros para aproveitar junto com ele. Quando os outros cachorros foram expulsos, Jujuba não hesitou, se retirou do quartel e morreu de fome na rua, com os outros. É essa a esperança final de Abelardo I, que "a massa um dia sairá das catacumbas das fábricas... é porque ela me vingará... de você". Diante das duas alternativas que possui, a falência ou a morte, Abelardo I prefere a morte. Com uma vela na mão e ao som da Internacional Comunista, Abelardo I morre. Enquanto entra a marcha nupcial, Heloísa e Abelardo II recebem os cumprimentos dos personagens do segundo ato, "Heloísa será sempre de Abelardo. É clássico!", ou seja, a aristocracia ainda continuará unida à burguesia. Por último Mr. Jones aparece e diz: "Oh! Good business!", coroando o final com o desmascaramento da sociedade brasileira, mostrando a conivência da tríplice que determina o seu desenvolvimento ou regresso: aristocracia-burguesia-capital estrangeiro.

A primeira montagem de *O Rei da Vela* foi feita pelo **Teatro Oficina** em São Paulo no ano de 1967, com direção de José Celso Martinez Corrêa. Segundo as palavras do diretor no **Manifesto do Oficina** do mesmo ano "o humor grotesco, o sentido da paródia, o uso de formas feitas de teatro no teatro, literatura na literatura, fazem do texto uma colagem do Brasil de 30, que permanece uma colagem ainda mais violenta trinta anos depois, pois acresce a denúncia da permanência da velhice dos mesmos e eternos personagens". O texto de Oswald de Andrade mostrou a realidade da sociedade brasileira de 30, que se perpetuava na década de 60 e que ainda hoje vigora. Por esse motivo foi alvo da censura que muitas vezes alterava totalmente o sentido de suas ideias, impedindo a compreensão total das intenções do autor. *O Rei da Vela* não continua somente atual, mas também inovador. A possibilidade de assistir o desmembramento crítico das relações políticas que permeiam a nossa sociedade é rara.

Em 1934 Oswald publica a peça *O Homem e o Cavalo,* que também sofreu com a censura em pelo menos duas tentativas de montagens. A primeira delas, na década de 40 com direção de Flávio de Carvalho e supervisão do próprio Oswald, e a segunda, em 1972 com a direção de Ruth Escobar, nas comemorações dos cinquenta anos da Semana de Arte Moderna. Trata-se da busca por um teatro de massas, para ser montado em grandes espaços, um "teatro de estádio". Nela Oswald expõe de forma didática o ócio da sociedade burguesa e sua decadência, critica a alienação provocada pelas religiões e mostra de forma panfletária os ideais do socialismo marxista. É dividida em nove quadros (O céu, O interior de Ícaro I, Debout les rats, A barca de São Paulo, S.O.S, A industrialização, A verdade na boca das crianças, O tribunal e o Planeta Vermelho) que aparentemente não possuem uma linearidade, mas que são o fio condutor da viagem de três personagens, São Pedro, Professor Ícar e Mme. Ícar, numa espécie de travessia no tempo-espaço que inicia na sociedade capitalista burguesa e tem como destino a sociedade socialista. Através do encontro de personagens mitológicas, bíblicas, da História recente e antiga e da Literatura mundial, o autor busca confrontar as relações que sustentam os valores burgueses da atual sociedade com as experiências socialistas que estavam em vigor na época, mais especificamente na União Soviética, tida como modelo de organização social (não podemos deixar de citar que quando escrita a peça, não se tinha conhecimento dos crimes cometidos por Stálin e a deturpação dos ideais socialistas que resultaram na morte de milhões de pessoas). O céu, de onde parte a viagem, é mostrado como um lugar retrógado onde se vive no passado, e onde, segundo os preceitos das religiões, se encontra a recompensa para uma vida de privações. Iniciando dessa forma, Oswald utiliza-se da teoria marxista e põe em xeque toda uma lógica de doutrinação religiosa sustentada há séculos, pois o céu não é o "prêmio" final para quem age segundo normas instituídas, mas sim uma espécie de prisão alienante para quem ingenuamente acredita nelas. Na chegada do Prof. Ícar em seu balão, as personagens veem a possibilidade de retorno a terra, e é nesse momento que se defrontam com as transformações que estão ocorrendo no mundo. Diante disso percebem que o sistema capitalista corre perigo e que outra realidade está se apresentando, uma realidade em que as massas se voltam contra o sistema opressor e o individualismo e a religião não tem espaço. A nova sociedade que se organiza traz

em seus postulados o julgamento da antiga forma de organização social burguesa após a Revolução Industrial, e alegoricamente, no oitavo quadro mostra-se o julgamento e condenação de Cristo, como parte colaborativa do imperialismo romano. As três personagens anteriormente citadas aparecem no final retratadas em situação de mendicância, à margem da nova conjuntura social. Como que subitamente, São Pedro toma consciência dos erros cometidos pela sociedade burguesa, caso parecido ao de Abelardo I no último ato de *O Rei da Vela.* Justificando o título da peça, o fim do último quadro traz um burrinho que acaba de fugir, é o burrinho de Cristo, que na verdade "não é burro, é cavalo" que tem por objetivo "promover na terra socialista a reação e a desordem". Num fim trágico, Ícar não suporta o fato de não viver mais em uma sociedade que super valorize a individualidade, deseja receber créditos e honrarias por sua invenção dos "Ícaros interplanetários", e atira-se à estratosfera, deixando Mme. Ícar viúva mais uma vez. É a morte de um mundo antigo e o recomeço de um mundo novo. Só resta a São Pedro abrir um pequeno comércio, o que é permitido pelo novo sistema.

Influenciado pelo *O Mistério Bufo,* de Maikóvski, *O Homem e o Cavalo* traça um paralelo dos processos históricos que transformavam a sociedade na década de 30. Recém filiado ao Partido Comunista Brasileiro (1931), Oswald busca mostrar na forma de teatro de tese as teorias marxistas como solução dos problemas sociais enfrentados, tendo como modelo a utopia da sociedade socialista. A enorme quantidade de personagens que passam pelos quadros da peça dá a ideia de transição e movimento da História, o que evidencia ainda mais o atraso das classes dominantes, entende-se por burguesia e instituições religiosas, que insistem em defender o seu retrocesso e situação estacionária do país. Oswald as ridiculariza na frase que inicia o primeiro quadro, "Deus, Pátria, Bordel, Cabaço", uma sátira à frase levantada e defendida pelos integralistas, "Deus, Pátria, Família".

Espetáculo *O Rei da Vela* com o **Teatro Oficina** (1967)

A última peça escrita por Oswald é *A Morta*, em 1937. Nela também estão presentes elementos como o distanciamento utilizado por Bertolt Brecht, o Teatro da Crueldade de Antonin Artaud, e traços das vanguardas européias, que já haviam influenciado o restante de sua obra dramatúrgica, como o expressionismo, o surrealismo, o futurismo e o dadaísmo. Já na Carta-prefácio do autor fica evidente a tentativa de libertação do poeta que se sente sufocado pela hostilidade e repressão de um século conservador, nota-se a busca por uma poesia com sentido e de alcance popular, e ao mesmo tempo, a destruição de sua própria alma a fim de se livrar dos mecanismos que podam a possibilidade da livre criação. Oswald deixa clara a necessidade de uma poesia que possua relevância e que contribua para a discussão da sociedade. Para ele poesia e política devem andar lado a lado.

O autor intitula a peça como um ato lírico em três quadros, o que evidencia o desejo de expor suas inquietações internas a cerca da sua criação artística e de que maneira a realidade externa a influencia. O ato se divide em *O país do indivíduo, O país da gramática* e *O país da anestesia.* Quem inicia a peça é a personagem Hierofante, que se auto intitula como a "moral". Diz se apresentar logo no princípio para que as autoridades policiais possam permitir o espetáculo, uma crítica imposta a censura da época. A personagem convida a plateia a presenciar sua própria autópsia, seu desmembramento diante de seus olhos. Na verdade é também um convite para desvendar junto com ele seu próprio ser, integrante e sufocado por uma sociedade conservadora e atrasada.

No país do indivíduo, as personagens aparecem junto à plateia, e em seu lugar, no palco, quatro grandes marionetes se movem de acordo com suas falas. O Poeta, Beatriz, A Outra de Beatriz e O Hierofante mantêm um diálogo desconexo, com frases que parecem não ter sentido, mas que ao mesmo tempo se completam. O Poeta aparece imerso num mundo que não é real, um mundo de mortos, tentando salvar sua musa, Beatriz, da morte. Mas o fato é que Beatriz representa um modelo de arte retrógado, que já está extinto, esquecido. Aqui Oswald tenta mostrar, através dos conflitos interiores do Poeta, a busca por uma arte viva, expressiva. No segundo quadro, intitulado *O País da Gramática,* aparece o confronto entre os Cremadores e os Conservadores. Os primeiros querem limpar o mundo, queimar os cadáveres ociosos, dando lugar ao "verbo criador da ação", enquanto que os outros desejam que o mundo continue sendo governado pelos mortos, pela língua fora de uso. Depois de muita discussão, um juiz é chamado para decidir o veredicto, que se dá com a frase: "os mortos governam os vivos". É a condenação da língua presa aos meios acadêmicos, sendo utilizada como instrumento de dominação e exclusão. Em *O País da Anestesia* o cenário mostra um necrotério, um jazigo, uma "árvore desgalhada da vida", onde um grupo de cadáveres conversa, entre eles está a Dama das Camélias, a Senhora Ministra, o Atleta completo e o Radiopatrulha. O Poeta chega a procura de Beatriz, sua musa, sua inspiração, capaz de despertar seus sentimentos mais intensos. Quando nota que sua amada já não pode mais habitar o mundo dos vivos, o Poeta decide pôr fogo em tudo à sua volta, até mesmo na árvore da vida e em Beatriz, acabando com as tradições e tudo e todos que habitam o mundo dos mortos.

Oswald se expõe e mostra um poeta buscando o extremo, o visceral, o mais profundo que a alma humana tem para oferecer, não se contentando com ideias rasas e ultrapassadas. Um poeta que busca se desconstruir para poder se entregar à criação plena. Quando denomina os atos líricos com os substantivos *indivíduo, gramática* e *anestesia,* deixa claro a crítica à Literatura, dramaturgia e às artes produzidas no Brasil, que revelam uma realidade que não diz respeito à grande parcela da população, que individualiza a arte a essa pequena partícula dominante da sociedade, contribuindo para a alienação da parte dominada. Oswald questiona a sua própria arte e propõe uma nova, que reflita e represente, proponha e não mais somente copie a realidade.

É talvez uma síntese do que o conjunto dessas três obras propõe: a espinafração. Essa exposição radical e a crítica intensa sobre a sociedade do presente faz da obra de Oswald não só atual, mas inovadora e à frente do seu tempo. Pois ela não cabe no tempo, ela é a evolução do teatro brasileiro, um teatro que representa o Brasil e que expande suas possibilidades. Pode ser que a digestão do teatro de Oswald não seja fácil, assim como não é fácil, mas extremamente necessário, encarar de forma brutal a exposição de uma realidade tão dura e o fato de que somos todos integrantes e responsáveis em certo grau por ela.

Espetáculo *O Rei da Vela* com o **Teatro Oficina** (1967)

José Oswald de Sousa Andrade nasceu em São Paulo no dia 11 de janeiro de 1890. Presenciou as principais transformações políticas ocorridas no mundo na virada do século. No Brasil, começava a surgir o processo de industrialização que modificaria consideravelmente a economia, e que seria uma das grandes influências do movimento modernista no país. Aos 22 anos faz sua primeira viagem à Europa, onde entra em contato com as vanguardas modernas que influenciaram profundamente sua obra e a criação de um movimento modernista no Brasil, da qual é um dos grandes responsáveis. De volta ao país, participa da fundação da revista **Klaxon**, que divulgava as ideias do movimento, e publica o **Manifesto Pau-Brasil** em 1924 e o **Manifesto Antropófago**, em 1928, onde afirmava a importância de uma arte tipicamente brasileira, voltada para a realidade do país. Engaja-se no PCB em 1931, mesmo ano em que funda, junto com Pagu, sua esposa na época, o jornal **O Homem do Povo**, que evidenciava a luta operária. A obra de Oswald se divide entre romances, poesias, peças teatrais, artigos, manifestos, crônicas, entre outros. Além de suas três peças, suas obras mais conhecidas são **Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade** e os romances **Os Condenados, Memórias sentimentais de João Miramar, Estrela de Absinto, Marco Zero I – A Revolução Melancólica, Marco Zero II – Chão.** Oswald morreu em São Paulo no dia 22 de outubro de 1954.

***Anelise Vargas** é atuadora da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz.

Referências:

ANDRADE, Oswald de. **A morta.** (Obras completas de Oswald de Andrade). São Paulo: Globo, 1991.

________. **O homem e o cavalo.** (Obras completas de Oswald de Andrade). São Paulo, 1990.

________. **O rei da vela.** (Obras completas de Oswald de Andrade). São Paulo: Globo, 1991.

GARDIN, Carlos. **O teatro antropofágico de Oswald de Andrade: da ação teatral ao teatro de ação.** 2. ed. São Paulo: Annablume, 1995.

GEORGE, David. **Teatro e antropofagia.** São Paulo: Global, 1985

MAGALDI, Sábato. **Teatro da ruptura: Oswald de Andrade.** São Paulo: Global, 2004

SCHWARTZ, Jorge. **Oswald de Andrade/seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios.** São Paulo: Abril Educação, 1980.

Tatsumi Hijikata em *Kamaitachi* (1965)

vivência e vidê

UMA DESCOB

O trabalho do grupo **Ói Nóis Aqui Traveiz** sempre teve como referência o teatro da crueldade de Antonin Artaud e o ritual como espaço de presentificação das forças, como um duplo da vida, onde o espírito dionisíaco se manifesta como embriagamento, transbordamento de vitalidade, pela intensidade de presença, capaz de alterar os estados perceptivos e por uma linguagem concreta capaz de materializar o invisível, de entrar em contato com as forças latentes no universo. No ato ritual limites e referências habituais são rompidos e instaura-se uma percepção diferenciada de tempo e espaço, onde já não há mais uma distinção absoluta entre o eu e o mundo exterior, entre sujeito e objeto. É antes uma outra forma de percepção onde o sujeito deve esvaziar-se de seus condicionamentos e limitações, em que não há nem mais a consciência unificadora de um sujeito, mas onde a subjetividade está em conexão com as forças do fora, e que não é mais a projeção de uma interioridade, mas a interiorização de um fora, que não é mais a emanação de um Eu, mas algo que se coloca na imanência de um outro ou de um não-eu, na sua capacidade de desestabilização. Ver o indivíduo não mais como algo dado, mas como uma produção mais ou menos transitória, em devir, um processo, se refazendo continuamente. Um processo de desterritorialização do indivíduo onde vem à tona uma outra forma de subjetividade a partir da relação com o outro.

O ato ritual, assim como toda performance, acontece aqui e agora, efêmero e imprevisível, é uma experiência única e irrepetível, criando uma "abertura" para a alteridade, através da qual se instaura uma comunhão com o outro e com o fluxo de forças presentes no mundo. Essa abertura leva necessariamente a uma qualidade diferenciada de presença, que é fluxo de energias, espaço de metamorfose e não de reprodução de códigos fixos. Um espaço da diferença, de atualização das forças, de relações, conexões, encontros. Como um acontecimento que surge da relação entre os seres situados no mundo e que é capaz de produzir novas conexões antes imprevistas, e de provocar uma mutação na sensibilidade do espectador. Uma estética da presença a partir da relação com o outro e não mais mera representação que reproduz o mundo a partir de modelos exteriores a ele.

O ato ritual como sendo capaz de liberar as potências da vida, resgatando a eficácia da ação teatral como um canal de ação sobre o mundo e sobre si, vendo no ritual um caráter criador e transformador. O ritual como

ncia no teatro ritual
BERTA DO OUTRO

Beatriz Britto*

vivência, experiência partilhada em comum por seus participantes e como acontecimento, capaz de produzir uma mutação na sensibilidade do espectador. Potência de criação e metamorfose como estratégia de resistência às formas de dominação e controle da sociedade contemporânea, de um certo sentimento de impotência, de paralisia frente ao atordoamento provocado pelos meios de comunicação de massa.

Suely Rolnik, em seminário sobre butô que aconteceu no SESC-SP em agosto deste ano, referindo-se à obra de Lygia Clark, falou em potências recalcadas, na potência de ser afetado pelo outro que se dá na relação viva com o mundo, num processo contínuo de singularização pela relação com o outro e com o cosmos, e na potência do sensível, um espaço das intensidades e dos fluxos, forças antes das formas que chegam até nós pelas sensações. Ela fala em criar condições para uma experiência intensiva, em viver uma micropolítica na própria carne. Criar condições para que essa potência possa ser ativada através da qualidade relacional, uma potência de contágio, aqui e agora no seu caráter performativo, que ponha em xeque os valores vigentes e a "estabilidade das formas de existência" como ela mesmo diz. A abertura para a alteridade como um processo, um devir, que se dá na tensão entre a cartografia vigente e o devir sensível, uma cartografia que é "demasiado estreita para o processo que acontece em nossos corpos" e o processo de criação que surge como uma urgência, uma necessidade a partir deste estado de inadequação em relação às formas estáveis de existência, aos valores estabelecidos e as forças que nos afetam. E é a partir da abertura para a alteridade de um "cosmos", de um "fora", que podemos reconhecer a alteridade em nós mesmos, num processo contínuo de singularização através da relação com o outro que desestabilize as identidades rígidas e que permita o esvaziamento do "eu" e de suas certezas, de sua consciência totalizadora e homogeneizante. A subjetivação como um processo contínuo de singularização, sempre em devir, se refazendo continuamente, como um ato de resistência aos valores estabelecidos e às formas hegemônicas de subjetividade, um processo que incorpore o outro em nós não como um controle ou uma dominação, mas como uma reinvenção de si mesmo, um encontro, um acontecimento, o que ela chama de processo de hibridização.

Suely também lembrou de duas maneiras de apreender o mundo, a percepção, que ela diz ser ultradesenvolvida na sociedade ocidental e a sensação, que é capaz de acessar o mundo como um campo de forças, e falou da necessidade de mobilizar essa forma de apreensão de mundo recalcada pela racionalidade da sociedade ocidental, que sufoca nossa capacidade de perceber o mundo, de vivenciar o mundo como experiência no que ele tem de imprevisível. Ver nas sensações uma relação com o mundo que se dá através das forças e não de uma percepção que remeta aos cinco sentidos e que passe por um filtro de racionalidade, um juízo, cuja existência se traduziria em representações. E essa ideia de apreensão do mundo como espaço de intensidades como sensações que afetem diretamente a nossa percepção remete diretamente à noção de corpo sem órgãos, que vê o corpo como espaço intensivo, fluxo de intensidades em constante movimento, oposto à rigidez estratificada do organismo. O corpo seria um lugar de conexão com as forças do mundo, um corpo aberto, vibrátil, que possa efetuar uma troca com o mundo exterior.

O que, voltando ao seminário no Sesc, tem muito a ver com a qualidade de presença cênica e de percepção dilatada características do butô, um estado de energia em que o ator se "esvazia" do seu eu e se deixa tomar pelo fluxo de energias presentes no seu corpo, a dilatação da presença do ator que dilata também a percepção. Poderíamos também associar o trabalho do **Ói Nóis Aqui Traveiz**, assim como o butô, a uma prática que busque uma mudança perceptiva que passe pela corporalidade, em que as antigas percepções de mundo se desfazem à procura de um corpo novo, renovado, abrindo-se a novas possibilidades de subjetivação, a novas maneiras de viver. E essa vivência que vem através do corpo, é também um ato de transgressão em relação às redes de poder, às práticas sociais que constituem o sujeito, um "campo de batalha onde se cruzam as forças visíveis e invisíveis, a vida e a morte" (Kuniichi Uno, no seminário), o corpo como um lugar de confronto entre as forças ativas e reativas, hegemonia e resistência. Ver na arte como ato de criação uma possibilidade de resistência contra a morte, produção de novas formas de pensamento e percepção, a arte como acontecimento onde o sentido se produz a partir das relações estabelecidas com o outro. Nesse sentido o trabalho do **Ói Nóis** é interessante, porque parte de uma vivência, a partir de uma relação estabelecida com o outro e é também uma vidência, uma outra forma de ver o mundo que não está condicionada às exigências de uma sociedade baseada na compulsão de uma produtividade incessante.

***Beatriz Britto** é atriz, diretora e pesquisadora de teatro. Doutora em Comunicação pela PUC-SP.

permanecer PROGREDINDO

Caco Coelho*

Votação da Lei de Fomento ao Trabalho Continuado em Artes Cênicas da cidade de Porto Alegre (Câmara de Vereadores, 29 de julho de 2009)

O ano de 2009 ficará marcado por uma ampliação do espaço das artes cênicas na sociedade gaúcha, resultado da mobilização dos artistas gaúchos. Trata-se de uma longa trajetória, que teve início, talvez, na movimentação provocada pelo **Teatro de Arena**, sob a batuta de Jairo de Andrade. Ou no imbróglio causado pela junção de mentes férteis, como Gerd Bornheim, Paulo César Peréio, Paulo José, Antônio Abujamra, deixando como consequência, o **Departamento de Arte Dramática** (DAD). Depois veio o AI-5 e nos calou a todos, diz o Abu. Daí surgiu, nos idos dos anos 70, aquele que seria o grande agente e testemunha viva desta construção, o **Ói Nóis Aqui Traveiz**. Todos estes fatores ajudaram a caracterizar o cenário gaúcho, ligado ao exercício das companhias cênicas. Esta prática encontrou grande ressonância do ambiente público, no decorrer deste ano. A mobilização aconteceu de diversas maneiras. Uma passeata das gentes de teatro, dança e circo, no início do ano, anunciava esta evidenciação. O amplo reconhecimento que aconteceu na Câmara de Vereadores de Porto Alegre, consagrando em lei o **Projeto Usina das Artes**, abriu as portas para a efetivação de uma relação que determinou uma nova visão de todos os setores, inclusive da classe artística. A positivação que provocou no campo público a ação continuada de diversos grupos na Usina do Gasômetro criou bases para esta percepção. Tanto os homens públicos, quanto os artistas, entenderam a sua função, consagrando à cidade de Porto Alegre um direito que é dela. Ou seja, o reconhecimento público de que é necessário ao artista um lugar para trabalhar, de modo continuado. Este foi o principal conceito que firmou esta parceria: o conceito do trabalho continuado. De um lado está o evento, que não cria raízes. Foi o que levou o Brasil à barbárie cultural. Durante a ditadura os teatros foram esvaziados de suas companhias, seguindo administradas pela burocracia. Sem vida, foi necessária a criação de uma política cultural que sustentasse a arte com migalhas, driblada pelo aparecimento de uma arte fugaz, vinculada ao culto à personalidade e não mais ao coletivo. A arte tratada como um encontro casual. O artista não pode viver da arte, ele tem que ter outro meio de vida para que possa, eventualmente, fazer arte. O que a **Lei Usina das Artes** garante é o fundamento do Território Cultural, mola de referência para que possa ser desenvolvido o processo de linguagem. Somente a formação de uma linguagem própria possibilita a troca. Não se desenvolve linguagem sozinho, por isso que o desenvolvimento de linguagem estabelece o princípio público. Uma política cultural voltada ao fomento do local de trabalho, o lugar de pesquisa, o espaço de apresentação. Esta enorme aliança de produção que se formou na Usina do Gasômetro permitiu que se tornasse um assunto de conhecimento em ambientes, antes, dificilmente acessados. Este poente também tornou claro os desejos expostos na **Lei de Fomento**. Ao tornar nítido este direito, a Câmara de Vereadores, novamente por unanimidade, promoveu a lei. Isto tudo encontrou sempre a guarida do Prefeito, o artista José Fogaça. O projeto do **Centro Cultural da Terreira da Tribo**, no terreno cedido pela prefeitura em comodato, por tempo indeterminado, foi aprovado no Estudo de Viabilidade Urbana, o que provocou a mobilização dos deputados federais, todos com representação em Porto Alegre, por meio de emendas ao orçamento da União. Dez parlamentares, um de cada Partido, se comprometeram prontamente com o projeto. Na recente **Conferência Municipal de Cultura** a maior representação pertencia às artes cênicas. Esta evidência provocou um enorme diálogo das gentes das artes, construindo um consenso entre os segmentos, respeitando a independência das artes. A reunião de motivos apontou para vocações comuns a todas as artes, quais sejam, o incentivo à geração de espaços culturais, o fomento ao trabalho continuado, por meio de capacitação, formação e qualificação. Existe muito ainda, sem dúvida, para fazer. Ao mesmo tempo, é necessário observar o avanço do espaço dedicado às artes cênicas. Nestas horas – e sempre – é bom lembrar o que ensina o parceiro Bertolt Brecht: o que importa não é ter progredido e, sim, permanecer progredindo. Evoeh!

***Caco Coelho** é diretor e pesquisador teatral. Atualmente dirige a Usina do Gasômetro.

santos AMARGOS

Espetáculo de Teatro de Rua
O *Amargo Santo da Purificação* no
Memorial da Resistência / SP (Antigo DOPS)
em memória dos 40 anos de morte
do revolucionário Carlos Marighella

Paulo Bio Toledo*

[…] O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer
(Walter Benjamin. Sobre o conceito da história).

Necrofilia é amor ao futuro.
(Heiner Müller)

Anjos

A famosa metáfora do anjo da história do pensador alemão Walter Benjamim – interpretação poética da pintura *Angelus Novus*, de Paul Klee – retrata um anjo que observa o passado amontoado de entulhos e destroços da civilização, mas não pode parar, é incessantemente puxado ao futuro pelos ventos do progresso.

Heiner Müller reescreve a imagem. Seu anjo olha à frente. Observa o futuro "represado, esmagando seus olhos", mas a pilha de destroços é mais rápida que ele e o comprime no instante: entre o passado e o futuro. Imobilizado, esmagado. Até que: "um renovado rufar de poderoso bater de asas se propague em ondas através da pedra e anuncie seu voo.".

O olhar à nossa obscura história pelos olhos da **Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz** é a propagação na pedra, que prenuncia o voo. Imobilizam um instante, uma reminiscência de um passado recente – Carlos Marighella e seu assassinato pelo aparato repressivo da ditadura militar brasileira – e de sua imagem extraem estilhaços de esperança.

O Amargo Santo da Purificação

A **Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz** possui 31 anos de história. Surgiu dia 31 de março de 1978 no momento histórico de reorganização das forças de resistência ao regime ditatorial brasileiro e, simbolicamente, na véspera do aniversário do Golpe Militar. Um grupo intensamente crítico e provocativo, que aparece questionando os aparelhos normativos, burgueses e institucionalizados do teatro. Adiante, em três décadas de trabalhos, o grupo construiu um paradigma de atuação teatral coletiva que rompe, fundamentalmente, com a conceituação da arte sublime e burguesa, privilégio de poucos; realizando, para tanto, intensas pesquisas estéticas aliadas de atuação política e social cada vez mais aprofundada.

O *Amargo Santo da Purificação* é o novo espetáculo da **Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz** – faz parte da vertente do Teatro de Rua do grupo. Fragmentos da vida particular e política do revolucionário brasileiro Carlos Marighella são levados às praças e ruas miscigenadas de nossas terras brasileiras:

Dialética da revolução

Carlos Marighella representa na história recente do Brasil um paradigma do herói político e humano. Um mártir da luta armada contra o autoritarismo do regime militar, não afeito à normatização da luta ou à burocratização das organizações partidárias comunistas: foi sujeito da sua própria história. Postou-se na frente de todo tipo de poder e desafiou-o.

Todavia, Marighella representa também a figura do herói mítico digerido pela complexidade do capitalismo contemporâneo: motivo de filmes atuais de caráter pouco crítico e com circulação e financiamento proporcionado por grandes corporações privadas – as mesmas que antes apoiaram o poder autoritário militar, algoz de Marighella.

Mas, pela dialética da figura histórica, do contexto político e da força heróica de Marighella, surge um teatro que ressuscita essa memória pontual na figura de mil, de um coletivo – como a própria práxis de funcionamento do **Ói Nóis Aqui Traveiz**, nesses 31 anos de existência. Capta e sublinha uma reminiscência do passado, pouco a pouco apagada e silenciada nos porões da história dos vencedores, e faz do ato teatral uma ação política de contraponto ao escancarado processo de revisionismo histórico operado pelas classes dominantes hoje – cujo maior exemplo foi o perverso neologismo criado pela Folha de São Paulo (as vésperas da "comemoração" dos 45 anos do golpe), ao caracterizar o totalitarismo militar brasileiro de "ditabranda".

A exaltação, no final do espetáculo, pela abertura dos arquivos da ditadura demarca de forma enfática a posição política de luta e resistência ostentada pelo grupo. Sua intervenção teatral com Carlos Marighella conclama o Brasil à urgência de reviver seus mortos; abre "uma clareira, em meio ao bosque".

Espetáculo de Teatro de Rua
O Amargo Santo da Purificação no
Memorial da Resistência / SP (Antigo DOPS)
em memória dos 40 anos de morte
do revolucionário Carlos Marighella

Ação e intervenção pública

Há de se destacar, fundamentalmente, a estrutura da peça em relação a sua temática. A manifestação de espetáculo configura-se como a superação do teatro de rua simplista e de proporções delimitadas. *O Amargo Santo da Purificação* impõe-se no espaço público urbano e realiza um acontecimento de enormes proporções em meio à rotina cosmopolita. Desde o início do espetáculo investe-se numa ação que impossibilite a pura contemplação estática da cena: a peça começa, por exemplo, com dois grupos (italianos e africanos) em pontos distintos, numa dança que os impele ao encontro "miscigenador" que dará à luz Carlos Marighella. Como público, ficamos encurralados no meio desse movimento e obrigados a "escolher" um dos coletivos para seguir. Adiante, a enorme máquina do progresso e da opressão invade o tradicional círculo do teatro de rua e transforma toda a perspectiva do público; obrigando-nos, novamente, a nos posicionar e a "escolher" um novo ângulo de observação frente a essa nova configuração proposta.

Ademais, a fragmentação da narrativa, a teatralidade popular, a musicalidade constante, a justaposição de tempos cronológicos e estímulos de encenação e a relação com o público – determinada por uma proximidade imanente da presença, do ardor da realização e, mais importante, do olho no olho – propõem um experimentalismo poético intenso que sublinha a manifestação teatral enquanto encontro entre público, atuadores e espaço. Emergindo, dessa forma, um acontecimento público, artístico e político que não deixa nada ao redor incólume.

Cada paragem de *O Amargo Santo* guarda até hoje vestígios de sua passagem...

Entre ruas

No entanto, seria impossível intervir publicamente com o teatro em ruas e calçadas tão diversas sem transformar o fenômeno em si mesmo. Desse modo, as apresentações do espetáculo na cidade de São Paulo criaram relações bastante singulares de relação com a obra. Em outubro de 2008, apresentaram-se numa praça do distrito do Campo Limpo, zona oeste de São Paulo; no início de 2009 voltaram a cidade, só que agora ocupando sua caótica Praça da Sé – epicentro fisiológico das artérias paulistanas; por fim, no final desse

Espetáculo de Teatro de Rua
O *Amargo Santo da Purificação* no
Memorial da Resistência / SP (Antigo DOPS)
em memória dos 40 anos de morte
do revolucionário Carlos Marighella

mesmo ano, fizeram outras duas apresentações: uma no estacionamento do Memorial da Resistência (antigo DOPS) e outra no Vale do Anhangabaú, como parte da Mostra Lino Rojas de Teatro de Rua.

Pode-se dizer que um espetáculo de rua só é realmente visualizado quando em relação objetiva com o espaço em que se apresenta, ou seja, é extremamente difícil apreender o fenômeno artístico de rua por si só, como obra fixa e acabada, pois sua mutabilidade é imensa e depende intimamente das particularidades do local público e de suas eventualidades... Sendo assim, o caráter efêmero e único de uma intervenção urbana como essa é fator constituinte da obra e deve sempre ser levado em consideração. Tive a oportunidade de assistir ao espetáculo em três dos espaços descritos acima e a somatória desses diferentes fenômenos/acontecimentos pode ser um fragmento de síntese da relação momentânea e imprevisível entre a rua e o espetáculo .

Fragmentos fenomenológicos – Campo Limpo

A apresentação ocupa uma praça na periferia de São Paulo num final de semana. Faz muito sol e calor. A população por ali é composta dos frequentadores habituais do lazer público das praças urbanas: um público que cresce e se renova, famílias que divertiam seu domingo na praça, jovens que jogavam futebol, muitos meninos montados em bicicletas, crianças, bêbados, vendedores de sorvetes gritando e toda a sorte que se pode encontrar em qualquer praça das periferias do planeta – ademais, a ilustre viúva de Marighella: cabelos brancos e um relógio de pulso com uma brilhante estrela vermelha no centro.

Um grupo de meninos sem camisa em bicicletas (desses que deixam a nós, habitantes do centro privilegiado, um tanto temerosos) estacionou ali rindo uns para os outros. De todos destaca-se um, mais alto, sério, silencioso, bonito, posição central,

liderança inquestionável: cada passo que os outros dão, antes olham para ele como se investigassem uma aprovação tácita. O grupo gera a sensação de iminente intervenção provocativa na peça – mas ficam ali, parados, olhos fixos. Uns saem, cansam-se, voltam ao futebol. Mas ele, o do centro, fica. Olhos frios, expressão impassível. Quando o espetáculo transforma-se espacialmente eles perdem a posição privilegiada, ainda circulam um pouco em volta, mas resolvem ir embora. Ele pedala mais lentamente que os outros. Já ao longe, ele para sem aviso prévio, desce da bicicleta... Olha para trás, mantém o olhar por três segundos e segue... Com as retinas marcadas pela luta armada de Marighella.

No fim da apresentação de *O Amargo Santo da Purificação* balões de liberdade e esperança são soltos ao ar, mas na armadilha da periferia paulistana do Campo Limpo eles logo se enroscaram na fiação elétrica entrelaçada e caótica, como a vida em nossa cidade. Com ímpeto e força soltaram-se e seguiram por mais um pouco... Mas um novo emaranhado energético os fisgou e ficaram ali, poucos metros de onde saíram, esfregando na nossa cara que a sensação de felicidade esperançosa dura pouco e que a luta é mais dolorosa que romântica e infinitamente longa. Por outro lado, ironicamente, os balões tornaram-se, ali enroscados, o vestígio vivo da esperança num lugar esquecido que, provavelmente, por mais longos anos cumprirá sua rotina, sem qualquer sombra de teatro.

Fragmentos fenomenológicos – Praça da Sé

A Praça da Sé é um fenômeno urbano. Poucos lugares no mundo devem agregar tamanha Babel de sotaques, línguas, crenças, miséria, fartura, barulho e movimento. A Praça da Sé é o coração sobrecarregado da São Paulo combalida. Veem-se a céu aberto todas as pontes de safena e as cicatrizes escancaradas das inúmeras operações que buscaram prolongar em alguns míseros anos a sobrevivência de nossas veias de concreto.

Mas chega Marighella e a luta armada de olhos revolucionários da **Tribo de Atuadores**. Naquele dia, se não houve uma revolução propriamente dita, houve a imagem de uma revolta das paisagens urbanas. Poder-se-ia definir o termo "intervenção urbana" com o acontecimento dessa tarde. A representação rompeu o descontrole organizado da Praça da Sé, invadiu a rua, moveu uma multidão que se estapeava pra ver alguma coisa. Crianças penduradas nos postes e moradores de rua gritando e organizando para que os pedestres saíssem do caminho, como se fossem eles que estivessem proporcionando aquele espetáculo. Um acontecimento.

No fim, os balões voaram (a Praça da Sé é relativamente livre das fiações), mas um senhor com cara de cansado – talvez um desempregado que passou um dia todo buscando algum

Espetáculo de Teatro de Rua
O Amargo Santo da Purificação no
Memorial da Resistência / SP (Antigo DOPS)
em memória dos 40 anos de morte
do revolucionário Carlos Marighella

"bico"; vê aquela agitação do fim da peça e grita: "greve não minha gente! Greve não, seus vagabundos! Vamos trabalhar". Era São Paulo, requisitando sua avaria padronizada e cotidiana...

Fragmentos fenomenológicos - Vale do Anhangabaú

O Vale do Anhangabaú fica a poucas quadras da Praça da Sé. No entanto, sua dinâmica é oposta: ali, no gramado, descansam trabalhadores no horário do almoço, jovens se arriscam em manobras de skate e namorados aproveitam alguns minutos de encontro em meio ao caos. É como uma ilha.

Lá, São Paulo abriu a clareira de Marighella, a cena ficou espacialmente imensa, a roda ganhou uma amplitude gigantesca. E, num desses milagres pós-modernos, São Paulo silenciou... A impressão pode ser falsa e meramente fruto de uma imaginação cansada, no entanto a impressão foi a de que quando representada a cena em que Marighella é encurralado na Alameda Casa Branca todo o Vale do Anhangabaú silenciou: skates pararam, os caminhões da prefeitura desligaram o motor, cessaram as sirenes da polícia circundante... Por alguns segundos São Paulo viveu um instante "esmagado entre o passado e o futuro"... Destacou-se da história, diria Walter Benjamin, como o fenômeno de um relâmpago que por alguns segundos marca uma imagem estática e silenciosa no céu e depois desaparece.

Depois voltaram os trabalhadores, as crianças imundas, os moradores do vale embriagados, os policiais e suas sirenes, os executivos de passos assustados, as nuvens negras, a chuva intermitente, as filas esmagadas no Metrô, o trânsito sem respiração, as horas aceleradas, a opressão atmosférica do capital.

Mas a Alameda Casa Branca mudou de nome... Por alguns instantes... Entre o passado e o futuro...

***Paulo Bio Toledo** é estudante de graduação em artes cênicas na Escola de Comunicação e Artes da USP; pesquisador, com apoio da Fapesp, do trabalho do **Ói Nóis** e colaborar crítico da revista virtual sobre teatro: **Bacante** (www.bacante.com.br), onde originalmente foi publicada a primeira versão desse texto.

Espetáculo de Teatro de Rua
O *Amargo Santo da Purificação* no
Memorial da Resistência / SP (Antigo DOPS)
em memória dos 40 anos de morte
do revolucionário Carlos Marighella

RECAPITULAÇÃO

por Tadeusz Kantor

Ainda que se possa suspeitar de nós e mesmo nos
acusar de alimentar escrúpulos sem propósito
quebraremos nossos preconceitos e nossas crenças inatas
e, cercando a imagem para chegar a eventuais conclusões,
fincaremos os marcos dessa fronteira
que tem nome: A CONDIÇÃO DA MORTE
pois ela é a recuperação mais avançada, não ameaçada por
nenhum conformismo,
da CONDIÇÃO DO ARTISTA E DA ARTE.
... essa relação particular
ao mesmo tempo desnorteante e atraente
entre os vivos e os mortos
que, há pouco, quando ainda vivos,
não davam espaço nenhum
a espetáculos inesperados
a divisões inúteis, à desordem.
Não eram diferentes
e não assumiam ares de grandeza
e, por conta dessa feição aparentemente banal
mas muito importante, como se verá,
eram simplesmente, normalmente, respeitosamente
não perceptíveis.
E eis que agora, de repente,
do outro lado, diante de nós,
causam surpresa
como se os víssemos pela primeira vez
submetidos à exposição, numa cerimônia ambígua:
honrados e rejeitados ao mesmo tempo
irremediavelmente outros
infinitamente estrangeiros, e ainda,
de certa forma, desprovidos de todo significado
não levados em conta
sem a menor esperança de ocupar um lugar
pleno nas texturas de nossa vida
acessíveis, familiares, inteligíveis,
apenas para nós,
mas para eles sem sentido.
Se estamos de acordo com o traço dominante
dos homens vivos
é sua aptidão e sua facilidade
para manter múltiplas relações vitais
é somente diante dos mortos
que surge em nós
a consciência repentina e surpreendente
de que essa característica essencial dos vivos
só é possível
por sua falta total de diferenças
por sua banalidade
por sua identificação universal
que demole impiedosamente
toda ilusão do diferente ou do contrário
pela qualidade comum, aprovada,
sempre em vigor
de se manterem indiscerníveis.
Somente os mortos são
perceptíveis (para os vivos)
obtendo assim, pelo preço mais alto,
seu estatuto próprio
sua singularidade
sua SILHUETA resplandecente
quase como no circo.

(Tradução de Sílvia Fernandes)